FA-III-291

ADOLFO LEVI

LA FANTASIA ESTETICA

153913

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
BIBLIOTECA DELLA
TORINO

FIRENZE
SUCC.i B. SEEBER
1913

AREZZO - COOPERATIVA TIPOGRAFICA

ALLA MEMORIA

DI MIA MADRE

INDICE

PARTE I.

La Fantasia Estetica e i suoi prodotti.

pag.

I. *La fantasia estetica e le altre funzioni dello spirito.* — La funzione inventiva, la funzione teoretica, il sentimento e il volere. — Duplice aspetto della funzione inventiva: immaginazione e fantasia. — Vari aspetti della fantasia: pratico, scientifico, estetico. — Relazioni della fantasia estetica con le altre forme dell' attività dello spirito: autonomia della prima . 3-22

II. *Caratteri della creazione estetica.* — Critica delle teorie che riducono l'opera d'arte all'imitazione della natura o alla perfezione della tecnica. — Caratteri dell'opera d'arte: 1°) L'unità: come si debba distinguere da quella del pensiero concettuale. — 2°) L'espressione di sentimenti o di qualità di natura universale. — 3°) L'individualità Critica della teoria che assegna all'artista l'oggetto di rappresentare i tipi permanenti degli esseri e di quella che intende l' individualità nel senso di realtà che appare per non più ripresentarsi. L'individualità specifica dell'opera d'arte consiste nella accentuazione e nella determinazione di qualità o sentimenti di natura universale. — Esempi. 23-107

III. *Tre momenti della bellezza: qualitativa, espressiva, suggestiva* 108-09

IV. *Conclusione* 110-13

PARTE II.

Il funzionamento della Fantasia Estetica.

Difficoltà della ricerca 117-20

I. *Il momento dell' ispirazione.* — L'ispirazione è irriducibile al meccanismo associativo. — Ha per condizione uno stato di tensione interna, di durata varia. — Molteplici cause di tale stato di tensione: sua natura passionale. — Carattere misterioso della ispirazione. —

pag.

In certi casi l'ispirazione è suggerita da altri. — Talvolta l'ispirazione dispare subito. — Contrasto tra due forme di ispirazione. — Ispirazione *puntuale* e ispirazione *sintetica* 121-60

II. *Il momento della creazione.* — La fase della maturazione. — La vera creazione e i suoi elementi: le ispirazioni integratrici e la riflessione. — Natura misteriosa delle prime. — Quale impressione deve provare l'artista nel momento della creazione estetica. — Esempi di creazione. — Stato di sofferenza all'inizio del processo di creazione. — Successione di sofferenza e di gioia, di abbattimento e di fiducia. — Esempi di creazione rapidissima. — Come questa si distingue dalla improvvisazione. — Condizioni che favoriscono la creazione artistica. — Sebbene svariatissime, coincidono in ciò che eccitano la fantasia creatrice. — Forma regolare e irregolare del processo di creazione. — Lo svolgimento: spesso è ampliato il piano primitivo, talvolta semplificato e trasformato radicalmente. — Materiali che la riflessione collega con l'ispirazione: Reminiscenze. Imitazioni. Studio della realtà e suo ufficio. L'artista sceglie fra gli elementi che questa gli offre ciò che corrisponde all'intuizione primitiva. Esperienze personali. — Anche dopo la composizione dell'opera, l'artista può modificarla. I consigli e le critiche degli amici e del pubblico. — Condizioni generali della creazione estetica (fattori storici e sociali, gusto del pubblico). Condizioni particolari delle produzioni drammatiche: le esigenze sceniche. 161-237

III. *Il momento dell'esecuzione.* — Sua importanza. Dichiarazioni di poeti e di artisti attestanti gli sforzi dello spirito che lotta con l'espressione ribelle. — Esame di correzioni di scrittori. Correzioni che mirano alla perfezione dello stile o alla espressione di intuizioni. — L'esecuzione può suscitare ispirazioni nuove. — Talvolta la correzione svolge, arricchisce o trasforma un'immagine o crea immagini nuove . 238-57

IV. *Conclusione* 258-62

PARTE I.

LA FANTASIA ESTETICA

e i suoi prodotti

I.

La fantasia sinora non ha attirato troppo l'attenzione degli psicologi, che se ne sono occupati molto rapidamente, sforzandosi sopratutto di ridurla ad altre forme più semplici della vita cosciente. Io non intendo di studiare la funzione fantastica nelle sue diverse espressioni; invece mi limiterò a esaminare l'attività estetica della fantasia, dopo avere rapidamente indicato le varie manifestazioni della funzione inventiva e distinto in essa i due aspetti della immaginazione e della fantasia vera e propria.

Col nome di processi della funzione inventiva si indicano quei fatti che, come il sogno, le ossessioni, le allucinazioni, la bugia, il giuoco, le invenzioni che si riferiscono alla vita pratica, le ipotesi scientifiche, le creazioni dell'arte, non appartengono alla realtà, sebbene possano essere scambiati con essa. Ora, quali sono le note differenziali che distinguono la funzione inventiva dalle altre funzioni dello spirito?

La differenza essenziale tra la funzione inventiva e quella teoretica è già stata indicata: l'attività inventiva non ha per oggetto proprio la conoscenza della realtà (sia questa realtà concreta o ideale), perchè anche quando serve al raggiungimento di fini teoretici, come avviene nel caso della fantasia scientifica, ha, per un momento almeno, l'aspetto di una costruzione mentale. Certo, anche l'invenzione presenta al soggetto rappresen-

tazioni, cioè oggetti interiori, al pari delle vere e proprie funzioni teoretiche, la percezione, la memoria, il pensiero; ma gli oggetti della prima non hanno, per loro natura, quel riferimento a una realtà concreta o ideale che caratterizza gli oggetti delle seconde.

Brevemente si possono determinare così i rapporti tra la funzione inventiva e le singole funzioni teoretiche. L' invenzione si assomiglia alla percezione per l'aspetto eminentemente concreto delle sue immagini, ma si allontana da essa più che dalle altre attività conoscitive per ciò che appunto costituisce l' essenza dell' atto percettivo, la convinzione del soggetto di apprendere per suo mezzo direttamente una realtà di fatto. L' invenzione si distingue dalla memoria non solo perchè la prima non implica, come la seconda, la convinzione della esistenza effettiva nel passato dell'oggetto che viene rappresentato, ma ancora perchè le sue immagini sono sempre concrete e individuali, mentre quelle mnemoniche presentano, sebbene in gradi diversi, un carattere particolare di indeterminatezza che raggiunge, nel caso dell' immagine generica, il grado del vero e proprio schematismo: si confronti, ad esempio, un sogno, un' allucinazione, una crezione poetica con un ricordo qualunque, per quanto ricco possa essere di determinazioni, e si vedrà quanto più concreta sia l' invenzione della memoria.

Tra l' invenzione e il pensiero (oltre la differenza generale già indicata) se ne incontra un' altra, cioè il carattere concreto della prima in contrapposizione a quello astratto del secondo; inoltre (e questa distinzione si collega con la precedente) la prima ci presenta oggetti mentali singoli, il secondo invece rapporti universali.

Differenze ancora maggiori distinguono l' invenzione dagli aspetti più intimamente soggettivi della vita cosciente, il sentimento e il volere. Senza alcun dubbio,

il giuoco rappresentativo dell' invenzione ha per fondamento uno stato di sentimento; ma l' aspetto affettivo, per sè preso, si riferisce immediatamente al soggetto cosciente, esprime cioè una modificazione interiore della coscienza: invece il processo inventivo produce un gruppo di immagini che, in qualche modo, si contrappongono all' individuo cosciente.

Per ciò che riguarda l' aspetto volitivo, la differenza è ancora maggiore. È vero che in alcuni casi l' attività volontaria del soggetto si serve della fantasia per conseguire fini pratici (invenzioni che hanno scopi pratici, commerciali, industriali etc.; invenzioni meccaniche e sociali); ma anche qui il processo inventivo, pur servendo di strumento a un' attività diversa, non ha per sè e in sè un riferimento pratico. Le costruzioni della funzione inventiva possono sempre essere considerate in sè, come puri e semplici oggetti mentali, mentre la funzione volitiva, in sè e per sè, mira sempre a qualche trasformazione della realtà presente, alla realizzazione di qualche cosa che ancora non esiste.

Determinati i rapporti e le differenze che esistono tra la funzione inventiva e le altre funzioni dello spirito, occorre distinguere nella prima due aspetti radicalmente diversi, occorre cioè disgiungere l' immaginazione dalla vera fantasia. Per far ciò (e questa distinzione non è stata fatta di solito in modo abbastanza rigoroso dagli psicologi, che abitualmente sono inclinati a collegare la fantasia con l' immaginazione, considerando la prima come l'aspetto produttivo della seconda) si deve osservare che le costruzioni della fantasia sono sottoposte all' attività volontaria e al controllo del soggetto, che vuole raggiungere certi fini e a questi coordina i mezzi che debbono essere impiegati: la fantasia è una funzione volontaria, e quindi teleologica (1), mentre

(1) Vedremo più avanti in quale senso questo possa dirsi della fantasia estetica.

la semplice immaginazione non presenta affatto questo carattere perchè le sue produzioni si sottraggono alla direzione e al controllo dello spirito. Risultato di questa differenza fondamentale è l' altra, che le serie rappresentative dell' immaginazione si svolgono senza nesso, senza coesione, presentano solo rapporti accidentali ed estrinseci, mentre invece le produzioni della fantasia hanno il carattere di un' unità interiore, che, pur non essendo sempre identica a quella razionale, è innegabilmente coerenza, armonia di elementi. Questa differenza deriva dallà prima; infatti, è appunto perchè lo spirito dirige e controlla le proprie produzioni che queste possono collegarsi grazie a rapporti non estrinseci, ma intrinseci.

Nel sogno, nella pazzia, nella fantasticheria (sebbene quest' ultima possa ricevere dalla volontà del soggetto un eccitamento o una modificazione in certi casi) lo spirito assiste al giuoco di immagini che si svolgono senza che egli intervenga per dirigerne consapevolmente il movimento; e non si può parlare di un fine che debba essere conseguito.

Talvolta anzi, come avviene nelle idee fisse e nei delirii, le rappresentazioni si impongono al soggetto contro la sua volontà, che inutilmente cerca di discacciarle. Invece la fantasia obbedisce al dominio dell'attività volontaria del soggetto, che stabilisce uno scopo e si sforza di raggiungerlo. Nella bugia, nell' invenzione pratica, meccanica, sociale, scientifica il controllo del soggetto e la finalità del processo sono evidenti; ma sebbene meno chiari, esistono pure nel giuoco e nella costruzione estetica. Anche nel giuoco il soggetto vuole conseguire un certo scopo e perciò deve coordinare le singole parole ed azioni ad esso. Le creazioni dell' arte hanno una finalità talvolta non chiara, ma pur reale: l'artista, sebbene talvolta confusamente, vuole raggiungere un effetto particolare, e per questo sceglie i mezzi

che lo conducono ad esso. In tutte le forme della fantasia esiste una coerenza interiore di elementi; su quella particolare della creazione estetica dovrò ritornare più avanti; per ora, mi basta osservare che l' opera d'arte non può non essere fornita di unità, sebbene non riesca sempre facile determinarne la natura. E anche nel giuoco ogni elemento deve corrispondere a tutti gli altri: quando i bambini per giuoco fanno esercizi militari, non possono uscire da certi limiti; se uno dei piccoli soldati, ad esempio, parlasse od agisse come un prete o come un negoziante, il giuoco perderebbe il suo aspetto caratteristico. Così, quando per giuoco le bambine fanno le signore, non possono più comportarsi come fanno quando si trovano in relazione con persone adulte. Anche il giuoco ha le sue leggi, e queste debbono essere rispettate.

Le caratteristiche fondamentali della fantasia bastano da sole a mostrare, una volta di più, quanto sia vana la pretesa di spiegare tutta la vita della coscienza col meccanismo associativo. Infatti, questo funziona tanto nel sogno quanto nella creazione estetica, tanto nella pazzia quanto nell' invenzione scientifica: se pure si ammette che nella immaginazione semplice le leggi dell'associazione agiscono sole (e ora non è opportuno entrare in discussioni su questo punto), si deve riconoscere che i prodotti suoi sono sconnessi intimamente e perciò stanno in completa antitesi con quelli della costruzione fantastica.

Si potrebbe infine assegnare un posto a parte alle creazioni della fantasia determinate da eccitazioni artificiali (hachich, oppio, morfina, etc.) (1). Le visioni che si producono in queste condizioni non si distinguono, nell' insieme, dalle rappresentazioni fantastiche deter-

(1) Indicazioni su questo argomento si possono trovare nel libro del Giachetti, *La fantasia;* Torino, Bocca, 1912.

minate dall' iniziativa volontaria del soggetto, sebbene assumano aspetti particolari, secondo le sostanze eccitanti che le producono; ma, a differenza delle costruzioni normali della fantasia, si svolgono spontaneamente, non hanno oggetti determinati in precedenza. Come si vede, questi fatti presentano un *quid medium* tra i processi dell' immaginazione, cui si avvicinano per il loro carattere spontaneo, e quelli della fantasia, ai quali assomigliano per la loro coerenza interiore; e, se poi si preferisce farli rientrare fra questi ultimi, si può dire che sono manifestazioni patologiche della funzione fantastica, perchè debbono la loro apparizione non alla attività cosciente dell' individuo ma al lavorio fisiologico di sostanze particolari.

In ogni modo, non è male osservare che su questo argomento si deve parlare con molta cautela; non solo in massima parte le notizie che si possiedono sugli effetti dell' hachich, dell' oppio, della morfina etc. si debbono a persone inclinate ad elaborare artisticamente i dati della loro esperienza piuttosto che a fissarne i caratteri e a ricostruirne esattamente lo sviluppo (Baudelaire, Gautier, Quincey); anche quando la narrazione è fatta da studiosi che hanno lo scopo di rappresentare con precisione le loro visioni, è lecito dubitare della sua fedeltà, perchè appartiene non al momento stesso della esperienza, ma a uno posteriore in cui le condizioni dello sperimentatore sono profondamente diverse da quelle precedenti. Con maggiore sicurezza si possono studiare altre forme miste di immaginazione e di vera e propria fantasia, cioè le produzioni artistiche di quelli *improvvisatori* che creano senza partire da un' ispirazione determinata e che, invece di svolgere un piano prestabilito, si abbandonano a una specie di soffio interiore che li trasporta senza che essi cerchino di guidarlo. Naturalmente, in casi di questo genere, se non manca una certa unità (più o meno vaga, però), manca affatto la direzione volon-

taria del pensiero; cioè, è presente uno dei caratteri specifici della creazione fantastica, ma è completamente assente l'altro. Probabilmente, la creazione è in larghissima misura determinata dalle associazioni che si formano momento per momento, sotto l'influsso delle eccitazioni varie che prova lo spirito (azione dell'ambiente esterno, letture, conversazioni, etc).

Nelle opere che così si formano, abitualmente non appare l'impronta della genialità; vi predomina invece la facilità; molto spesso, del resto, ci troviamo di fronte al rimpasto di vecchi motivi e di temi ormai comuni, che dormivano, per dir così, nello spirito dell'autore e che, sotto l'impulso del lavoro di composizione, sono andati svegliandosi e ordinandosi intorno alla trama che si veniva formando.

Un esempio caratteristico di questo genere offre George Sand, della quale così parla il Lanson: (1) « Souvent elle ne sait pas où elle ira, lorsqu'elle s'assied à sa table pour commencer un roman: les incidents, les sentiments naissent les uns des autres, se suscitent et s'engrènent dans son immagination; elle n'est que le

(1) *Histoire de la littérature française* (10e édition: Paris, Hachette, 1908), p. 982. La stessa G. Sand del resto *(Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert,* 2e edition: Paris, C. Lévy) in una lettera del 29 novembre 1866 così parlava del proprio lavoro: « Le vent joue de ma vieille barque comme il lui plaît d'en jouer. Il a ses *hauts* et ses *bas*, ses grosses notes et défaillances; au fond, ça m'est égal, pourvu que l'émotion vienne, mais je ne peux trouver rien en moi. C'est l'*autre* qui chante à son grè, mal ou bien, et, quand j'essaie de penser à ça, je m'en effraye et me dis que je ne suis rien, rien du tout (p. 42) ». Maxime Du-Camp, nei *Souvenirs littéraires* (Paris, Hachette, 1883: vol. II, chap. XXV, p. 537) riferisce queste parole della Sand: « Quand je commence un roman, je n'ai aucun plan; ça s'arrange tout seul pendant que je griffonne et ça devient ce que ça peut ».

spectateur et le rédacteur d' une action qui se développe en elle, sans elle ».

Bisogna però guardarsi bene dal confondere queste forme di improvvisazione sia con l' ispirazione improvvisa, che attraversa come un lampo lo spirito dell'artista (quella che appariva agli antichi un afflato divino) sia con la creazione che si compie frettolosamente, spesso per necessità pratiche. Infatti, in un caso e nell'altro l' opera di creazione è preceduta da un momento di ispirazione e ad essa è rivolta, come al proprio fine; nell' improvvisazione, invece, l' ispirazione manca e l' opera si svolge senza un ordine qualsiasi.

In ogni modo, pure riconoscendo l'esistenza di forme intermedie, che risultano insieme di fantasia e di immaginazione, possiamo conservare le distinzioni che abbiamo posto tra l' una e l' altra. Ma i processi della fantasia non presentano un aspetto uniforme; anzi le loro differenze sono tanto notevoli che è necessario considerarle con attenzione.

In generale, le creazioni fantastiche offrono le forme del giuoco, della bugia, delle invenzioni pratiche, meccaniche, sociali, morali, scientifiche ed estetiche; ma io credo che tutte si possano dividere in tre grandi classi: *fantasia pratica* (nel senso ampio della parola), che comprende tutti i processi che si riferiscono alla vita pratica (bugia, invenzioni pratiche in senso stretto, invenzioni meccaniche, sociali, morali); *fantasia teoretica*, che comprende le invenzioni di carattere scientifico che servono ai fini della conoscenza; *fantasia estetica*, che include le costruzioni di immagini non rivolte a finalità pratiche o scientifiche, ma determinate da una attività che trova nel proprio giuoco il suo appagamento e il suo fine. Come si vede, per ora non mi occupo del giuoco (di cui parlerò in seguito) perchè presenta caratteri più complessi e meno precisi degli altri fenomeni della fantasia.

Le costruzioni della fantasia pratica offrono pure differenze importanti. La bugia deve (nell' intenzione) essere praticamente utile a chi la costruisce; ma inoltre questi cerca con essa di fare apparire ad altri vero ciò che non è tale; è, cioè, una invenzione che implica l' intenzione di trarre altri in inganno, la quale manca alle altre esplicazioni della fantasia pratica. Le invenzioni pratiche in senso stretto possono poi suddividersi secondo che si riferiscono ai bisogni ordinari della vita (come la conservazione della carne nel ghiaccio; la produzione del fuoco dall' esca; l' uso del parasole o dell' ombrello) o a bisogni generali della vita economica (credito, carta-moneta, istituzioni bancarie). In ogni caso, si tratta sempre dell' appagamento di bisogni, individuali e collettivi. Le invenzioni meccaniche servono pure ad appagare bisogni, a procurare vantaggi agli individui, ma presentano il carattere particolare di fondarsi su cognizioni scientifiche più o meno chiare; nei primi tempi, le macchine potevano essere scoperte quasi per la pura e semplice opera di un'intuizione felice; ma, man mano che lo sviluppo scientifico si amplia, le costruzioni meccaniche trovano una base sempre maggiore nei risultati delle scienze. Le invenzioni sociali hanno, nell'insieme, carattere utilitario, sebbene più di una volta possano essere determinate da esigenze etiche (la concezione della libertà di tutti gli uomini in tempi di schiavitù): del resto, nel maggiore numero dei casi esse pure contribuiscono all' utilità e al benessere di un numero maggiore o minore di individui, sebbene questo possa non essere il loro scopo principale. Le invenzioni sociali, al pari di tutte le altre forme della fantasia pratica, hanno per oggetto ultimo e generale la vita pratica; ma si distinguono dalle altre invenzioni della stessa categoria perchè il loro oggetto immediato è dato dai rapporti della vita sociale.

Le invenzioni morali derivano dai bisogni della co-

scienza etica e, per sè, non hanno finalità utilitaria, sebbene si riferiscano sempre alla vita pratica. Si possono ricordare come esempi la nuova intuizione della vita morale portata nel mondo da Cristo, che afferma l'uguaglianza ideale di tutti gli uomini, il valore assoluto della personalità umana, pone come virtù fondamentale la carità e pensa Dio come padre e gli uomini come fratelli; nel mondo classico la concezione socratica dell'autorità suprema della ragione di fronte alla tradizione e alle leggi; nel mondo orientale, la predicazione della rinuncia universale fatta dal Buddha; nel Medio Evo la parola dell'universale amore del Beato Francesco; nell'età moderna la affermazione kantiana dell'autonomia della coscienza morale e dell'assoluto suo valore.

L'invenzione scientifica, come ho già detto, mira alla conoscenza della realtà.

La creazione estetica, per contro, che si compiace di sè stessa, senza preoccupazioni pratiche e teoretiche, tende a suscitare in altri un particolare stato d'animo, che è quello del godimento estetico, mira cioè a produrre sentimenti per mezzo di intuizioni.

Questa divisione corrisponde a quella più generale che si può fare delle funzioni dello spirito, inquanto esso può assumere tre atteggiamenti, quello teoretico, se ha per fine la conoscenza, quello pratico (che include il sentimento e i processi del volere) se ha per oggetto la vita pratica, quello contemplativo, o inventivo se mira alla costruzione di serie rappresentative. Come si vede, nella fantasia, che forma uno degli aspetti della funzione inventiva, si ripete la distinzione delle funzioni fondamentali; e ciò è naturale, perchè essa può servire di strumento allo spirito per il conseguimento di fini che non le sono propri (teoretici e pratici), ma può ancora svolgersi in modo completamente autonomo. Nel suo aspetto estetico, la funzione fantastica è più

padrona di sè di quanto lo sia in altri; e perciò si può dire che la creazione estetica presenta la forma caratteristica e pura della produzione della fantasia.

Il giuoco deve essere considerato a parte perchè, per il suo carattere complesso e non bene determinato, si avvicina ad altri aspetti della fantasia, da cui però rimane sempre distinto. È simile alle manifestazioni della fantasia pratica perchè si esplica con azioni, e in modo particolare si approssima alla bugia, perchè simula qualche cosa che non ha realtà; ma ha pure la caratteristica di essere accompagnato dalla consapevolezza di questa irrealtà e di non mirare all' inganno. Si distingue poi in generale dai processi della fantasia pratica perchè le azioni che ne derivano si compiono per sè, non hanno una finalità ulteriore; il giuoco è pienamente disinteressato, mentre le costruzioni pratiche della fantasia hanno un fine (il più delle volte utilitario, talvolta etico) che le oltrepassa.

Per questo suo ultimo carattere il giuoco può essere accostato alla creazione estetica; ma se ne distingue per il fatto che i suoi elementi sono sopratutto azioni e quelli della seconda sono intuizioni; certo, anche nel giuoco è presente l' elemento intuitivo, e nella mente di chi agisce prima di esplicare la propria attività e in quella di chi assiste; ma all'intuizione si collega l'azione, che ne forma la caratteristica principale.

* * *

Determinate le relazioni e le differenze che esistono tra le diverse forme di costruzione fantastica, è necessario dire con esattezza quali rapporti intercedano tra la fantasia estetica e le altre forme di attività spirituale; solo così, mostrando cioè che essa, pure collegandosi con tutte le espressioni della vita interiore, può presentarsi nelle condizioni più diverse di sviluppo di queste,

sarà possibile affermare seriamente l'autonomia della creazione estetica.

Che esistano rapporti tra questa e le varie esplicazioni della vita dello spirito è certo. Anzi di solito si dice che la fantasia estetica può svolgersi liberamente solo quando lo sviluppo interiore ha raggiunto un certo grado; e (per parlare da prima dell'attività intellettuale) si pensa che, perchè siano possibili creazioni artistiche alte e degne, è necessario che l'intelligenza e la cultura si siano affermate vigorosamente. In apparenza, la cosa è tanto semplice da non richiedere nemmeno discussione. La letteratura e l'arte non fioriscono forse nei secoli di alto sviluppo intellettuale? come può uno spirito povero, ristretto produrre opere geniali? e la tecnica letteraria ed artistica non esigono che la cultura abbia superato le prime fasi del suo cammino? E gli esempi storici non mancano: il secolo di Pericle e quello di Augusto, l'età di Leone X e quella di Luigi XIV sono le prove più sicure di una connessione indissolubile fra l'evoluzione generale della cultura e quella particolare della fantasia: e si possono ricordare fra tutti i nomi di Dante, di Leonardo e del Göthe, per confermare definitivamente tale tesi.

E tutto questo può andar bene; ma, se si riflette un po' meglio, si vede che le difficoltà, e gravi, non mancano. Intanto, l'esperienza più comune mostra che gli artisti e i poeti abitualmente non hanno grandi simpatie per la conoscenza scientifica e, inversamente, che i pensatori e gli scienziati non sono provvisti di ricca fantasia estetica. Ma, ancora, come si può, partendo da quella tesi, spiegare il fascino che possiedono sempre le produzioni prime della poesia e dell'arte, per il loro carattere di spontanea freschezza e di ispirazione ingenua e sincera? Si pensi ai *Nibelungi* e alla *Canzone d'Orlando*, che appartengono a periodi di civiltà quasi primitiva: chi può negare che, nonostante le rudezze,

le asprezze, le disarmonie di cui abbondano, quelle opere suscitino un' ammirazione ben più profonda e duratura, non dirò dell' *Henriade* del Voltaire, ma della stessa *Gerusalemme* del Tasso? E pure, e il Voltaire e il Tasso superano immensamente per larghezza e ricchezza di cultura i poeti barbarici di Siegfried e di Orlando. Si confronti ancora la lirica del *dolce stil novo* colla produzione raffinata, lambiccata e monotona dei petrarchisti del nostro *aureo* 1500; dove si trova la vera poesia? nei prodotti di un' età che appena si schiude alla cultura o in quelli dell' epoca che segna per l' Italia il momento della sua egemonia intellettuale in Europa?

Ancora: lo Shakspeare era, come lo chiamava il Voltaire, un barbaro di genio di fronte ai coltissimi scrittori francesi del secolo di Luigi XIV e di Luigi XV; infatti i suoi drammi non sono certo esenti da errori storici e geografici che sorprendono; e il Corneille, il Racine e sopratutto lo stesso Voltaire (che possedeva una erudizione svariatissima, in ogni campo e su ogni argomento) gli sono, per questo rispetto, ben superiori. Ma non si può certo affermare che la fantasia dello Shakspeare sia inferiore a quella dei tragici francesi; e ben difficilmente si troverà un critico francese che osi spingere il suo *classicismo* letterario al segno da preferire il *Cid*, l' *Atalia* e meno che mai il *Maometto* e la *Zaira* all' *Amleto*, all' *Otello*, al *Re Lear*.

E lo stesso risultato si ottiene nella sfera delle arti figurative. Gli edifici gotici del medio evo (come *Nôtre Dame* di Parigi e, per l'Italia, il *S. Petronio* di Bologna, il *Palazzo Vecchio* di Firenze; per citarne a caso alcuni) sono stati costruiti in età di sviluppo intellettuale non ricchissimo, meno ricco, certo, di quello, che si incontrava nella fine del 1500: ma di quanto non superano per vigore e sincerità di ispirazione le costruzioni del Vignola e del Palladio, dottissime quanto si vuole, ma non altrettanto geniali?

Le creazioni pittoriche di Giotto (si ripensi agli affreschi di S. Croce, per esempio) non mostrano certo un dominio perfetto della tecnica; e non si pretenderà che Giotto possedesse la cultura dei pittori del 1500; ma non credo che un solo critico gli preferisca, per esempio, il Vasari o il Barocci.

Non solo: confrontiamo alcuni pittori del 1400 con altri del 1500, Masaccio, il Botticelli, il Ghirlandaio con Fra' Bartolommeo, A. del Sarto, il Sodoma. Differenze di cultura non mancano certo: questi sono ormai padroni completamente della tecnica; vivono in una età in cui la dottrina è, in Italia, largamente diffusa; quelli, invece, debbono fare i primi sforzi per assicurare all'arte la conoscenza sicura dell'anatomia, della prospettiva, dello scorcio e assistono alla formazione della nuova civiltà. Pure, la genialità estetica dei primi è incomparabilmente superiore a quella dei secondi, che fanno un po' l'effetto di abilissimi artefici, per non dire di mestieranti, davanti a veri artisti: si pensi agli affreschi della cappella Brancacci e a quelli del chiostro della SS. Annunziata e si dica poi se queste parole sono poco rispettose per i rappresentanti del 1500.

Si dirà che, se non la cultura, almeno l'esperienza diretta e concreta può servire a rendere più ricca e più perfetta la creazione artistica. Qui, certo, siamo su un terreno meno dubbio; ma le eccezioni non mancano. Lo Shakspeare, ad esempio, non poteva avere grande conoscenza dell'anima delle folle; ma pochi l'hanno saputa descrivere e penetrare così a fondo come il poeta che, nel *Giulio Cesare*, ha scolpito l'ondeggiamento della plebe romana, che dopo avere portato alle stelle gli uccisori di Cesare, trascinata dalle abilissime parole di Antonio, ne invoca la morte. Ancora: non si vorrà affermare che il Manzoni abbia assistito a un grande numero di tumulti popolari: pure la descrizione della rivolta di Milano per la carestia è un ca-

polavoro di intuizione profonda. E come si spiegano, ad esempio, le pagine maravigliose del Michelet, che nella sua *Storia di Francia* sa fare rivivere età così lontane e diverse? Si noti, che io non parlo qui del valore storico del Michelet, ma della sua genialità artistica; e voglio solo ricordare che è difficile stabilire un rapporto fra la potenza di essa e la ricchezza dell' esperienza concreta; altrimenti il Thiers avrebbe saputo con ben altri colori dipingere i fatti della Rivoluzione e dell' Impero.

Gli artisti del 1500 avevano, per sventura d' Italia, un campo ricchissimo di intuizioni dirette; poche volte, forse, un' età ha offerto agli osservatori maggiore varietà di fatti e di avvenimenti. Pure, sono forse le loro opere superiori, per concretezza e intimità di ispirazione, a quelle dei loro predecessori del 1400? o non si deve invece, confrontandole con queste, riconoscere nelle prime abitualmente i caratteri della uniformità, della monotonia, e, insomma, riscontrarvi, se non il vero e proprio manierismo, almeno la tendenza verso di esso?

Concludendo, non si può parlare di un rapporto costante tra la creazione artistica e lo sviluppo intellettuale, sia inteso questo come ricchezza di cultura o come ampiezza di esperienza. Certo, un artista deve sempre possedere un certo grado di cultura e di esperienze personali; ma si tratta di una materia che può, in gradi molto diversi nei diversi casi, essere elaborata e trasformata dall' attività fantastica: talvolta, basta un contenuto minore, tal' altra ne occorre uno maggiore. E non mancano casi che mostrano come la cultura possa comprimere e soffocare l' ispirazione artistica.

Senza dubbio molto più stretti sono i rapporti tra la fantasia e il sentimento; e non si parla solo di quel sentimento particolarissimo che deve in ogni momento guidare la creazione estetica, suggerendo all' artista i passi che deve compiere per raggiungere il suo scopo,

TORINO

ma ancora di quella commozione dello spirito che è la eccitatrice delle grandi creazioni. Non si ripete forse, sino dai tempi di Orazio: *Si vis me flere, dolendumst Primum ipsi tibi (De arte poetica,* vv, 102-03)?

A prima vista, insomma, sembra evidente che solo in una commozione intensa possa l' opera d' arte trovare la sua fonte: e infatti, che è la creazione artistica vera se non il risultato di un' ispirazione, cioè di uno stato di così vivo sentimento da sembrare il dono di una potenza superiore?

Però, anche in questo caso, non mancano le difficoltà, perchè la commozione dell' ispirazione è una cosa ben diversa dalla continua passionalità che, secondo l' opinione comune, dovrebbe accompagnare lo sviluppo della fantasia (1).

Non parliamo di coloro che, riducendo la creazione artistica ad un meccanismo impeccabile, affermano che il poeta deve chiudersi nella sua torre d'avorio, rimanendo impassibile di fronte ai dolori umani (i parnassiani, per esempio), perchè si potrebbe chiedere se siano rimasti fedeli al loro programma almeno i veri, indiscutibili poeti che la scuola parnassiana possiede. Un'altra cosa si può dire: se il sentimento è eccitato in modo da superare certi limiti, potrà aversi davvero un' opera d' arte? come la commozione permetterà all' artista di dominare la materia che deve elaborare e di raggiungere i fini che si propone? Se il poeta è soffocato dall' impeto della commozione, non avremo più da lui il poema ma interiezioni convulse: l' artista sarà troppo assorto nella propria visione per saperla degnamente raffigurare. Certo (per citare un esempio) il sentimento mistico è stato l' ispiratore di alte e nobili creazioni,

---

(1) Si noti che un artista può commuoversi non solo quando esprime i proprï sentimenti, ma altresì quando rivive appassionatamente la vita delle sue creazioni.

come le *Laudi delle creature* del Beato Francesco o le visioni eteree e iridescenti del Beato Angelico; ma non si può nemmeno negare che si tratta, anche in questi casi rarissimi, di creazioni di contenuto molto ristretto, senza notevole sviluppo; che le *laudi* sono un sublime grido d'amore che dopo pochi momenti si spegne; che le opere dell'Angelico presentano quasi sempre il carattere della monotonia e della povertà di ispirazione. E si può ancora osservare che opere di notevole carattere religioso si debbono al Perugino, che, per dichiarazione dei contemporanei, non era certo un credente.

Ancora: chi vorrà parlare di commozione e di sconvolgimento interiore a proposito di uomini come Leonardo da Vinci e, più ancora, come l'olimpico Göthe? Insomma nemmeno le relazioni fra il sentimento e la fantasia si possono affermare e determinare senza incertezze. Senza dubbio l'artista deve, se non nel momento della elaborazione, in quello della ispirazione e anche più nel passato, avere provato uno stato di commozione profonda; ma è pur anche necessario che questa commozione non sia così forte da soffocare l'opera sua (1); e non occorre sempre lo stesso grado di sentimento perchè la fantasia possa essere scossa ed eccitata.

Per i rapporti che collegano la funzione della fantasia con quella della attività volontaria sembrerebbe che non dovessero sorgere difficoltà, perchè ciò che distingue la fantasia dall'immaginazione è appunto la direzione che lo spirito impone alle immagini; invece, per ciò che riguarda le produzioni dell'invenzione

---

(1) H. Berlioz (in *Correspondence inédite:* 2e édition, Paris, C. Lévy, 1879; p. 225) riconosceva che lo spettacolo della natura lo commoveva a tal punto da non permettergli la creazione artistica.

estetica, si deve, in ultimo, riconoscere che la chiarezza di questa affermazione è più apparente che reale.

Lo spirito dell'artista deve certo esercitare un controllo sul giuoco delle immagini per indirizzarle a un determinato fine, altrimenti si ha una fantasticheria, non un'opera d'arte; ma sino a qual punto tale controllo deve giungere? Perchè si noti bene che l'opera d'arte deve essere il prodotto dell'ispirazione; e questa non è precisamente la stessa cosa della volontà rivolta a uno scopo. L'una deve conciliarsi con l'altra; ma come è ciò possibile? e tale conciliazione avviene sempre nello stesso modo?

Se si può parlare di una forma di poesia in cui la volontà rivolta a un fine si afferma vigorosamente, è certo la poesia didattica che si deve ricordare. Orbene, in generale le opere di questo genere sono le meno poetiche che si incontrino; e il valore artistico che appartiene indiscutibilmente ad alcune di esse spetta, ben più che al loro piano generale, agli episodi in cui si è compiaciuta, quasi inconsapevolmente, la libera ispirazione del poeta; così, la maggiore bellezza delle *Georgiche* appartiene senza dubbio ad alcuni episodi, che potrebbero essere soppressi senza che l'organismo del lavoro ne soffrisse danno.

Nella *Commedia* dantesca si osserva un ordinamento rigoroso delle varie parti; e infatti non mancano i critici che sentono il dovere di andare in estasi parlando della perfetta unità organica del poema; ma, in buona coscienza, è proprio per questo che la *Commedia* è la *Commedia?* La combinazione predeterminata delle cantiche e delle loro suddivisioni fà certo onore all'abilità architettonica di Dante (che anche in ciò richiama alla mente le caratteristiche dell'arte medioevale, piena di ammirazione per tutto ciò che fosse simmetria); ma lo schema dell'opera potrebbe rimanere senza che per questo il poema avesse lo stesso valore

estetico; date la costruzione del poema dantesco a uno scrittore che non sapesse fare pulsare la vita in ogni figura del quadro, e vedrete quale ne sarà il risultato!

Ancora: le tragedie dell'Alfieri sono certo più organicamente combinate dei drammi dello Shakspeare: la volontà inflessibile del primo si è imposta alle azioni e ai personaggi in modo da rivolgere completamente le une e gli altri ai propri fini; il secondo invece ha lasciato che l'azione si svolgesse entro linee ben più vaste e complicate. Ma le tragedie dell'Alfieri sono monotone, uniformi, rigide; appunto perchè sono troppo *volute* mancano di vita e di libertà, e invece i drammi dello Shakspeare hanno un'esuberanza di vita che sorprende sempre di più.

Nella pittura del 1400 manca bene spesso la fusione armonica delle parti che invece predomina nelle opere degli artisti del 1500; dovremo dire che esteticamente le prime sono inferiori alle seconde? Per conto mio, ne dubito molto. In uno degli affreschi più belli che Masaccio abbia lasciato nella cappella Brancacci, nella *Riscossione del tributo,* si incontrano tre momenti successivi di un solo fatto; l'unità è certo molto relativa, ma l'opera rimane uno dei più solenni capolavori dell'arte nostra. Negli affreschi del Gozzoli (sia nell'*Adorazione dei Magi* della Cappella Riccardi che negli episodi biblici del Camposanto di Pisa) non è precisamente l'abilità della composizione che risalta; e pure, questi affreschi hanno una freschezzza e una sincerità di ispirazione che affascinano. In generale non è l'unità rigorosamente voluta delle parti che costituisce il pregio maggiore delle creazioni del Botticelli; ma bisognerebbe essere privi di senso artistico per condannarle per questa ragione. Invece, le opere di Fra Bartolomeo e di Andrea del Sarto sono lodate dai critici appunto per l'unità della composizione; ma (se vogliamo essere sinceri) sono sempre capolavori? o invece non

presentano lo sforzo di uomini che cercano con la abilità dell' aggruppamento di sostituire le deficienze dell' ispirazione? non si dovrebbe parlare di scienza scenografica ben più che di arte? E lo stesso forse si potrebbe dire confrontando gli affreschi del Carpaccio, privi di unità, ma deliziosamente freschi e vivaci, con le composizioni sapienti, ma troppo volutamente sapienti, di Paris Bordone e del Veronese.

Ma, si dirà, i grandi affreschi di Raffaello in Vaticano (come, ad esempio, la *Scuola d' Atene*) sono ammirabili appunto per la maravigliosa unità della composizione. Per conto mio, dovrei fare anche qui qualche riserva, perchè credo che non sia proprio questo il loro pregio più alto, e penso che nella *Scuola d'Atene* si debbono *esteticamente* ammirare più le figure singole dell' insieme.

La *Cantoria* di Donatello che si conserva nel Museo di S. Maria del Fiore non ha certo unità rigorosa di composizione e, malgrado ciò, rimane una delle più alte creazioni dell' artista.

Insomma, l' opera d' arte è per natura sua una ed organica; ma questa unità non deve essere l' effetto di uno sforzo troppo *voluto* dall' artista, bensì deve apparire come il risultato spontaneo della creazione; le varie parti, si potrebbe dire, debbono collegarsi quasi mosse da una forza interiore.

Concludendo, la fantasia è autonoma, e non si può dire che esistano relazioni necessarie tra essa e le altre funzioni dello spirito.

II.

Se la questione di cui ho parlato sinora non presenta difficoltà troppo gravi, la stessa cosa non può dirsi per un argomento diverso, ben più intricato e ben più ricco di conseguenze importanti, che non ha cessato mai di attirare l' attenzione dei filosofi e degli psicologi, degli artisti e dei critici, e di produrre discussioni interminabili: quali sono, cioè, i caratteri che distinguono la creazione estetica? Non si tratta più di stabilire rapporti fra l' attività estetica e le altre attività dello spirito, ma di riconoscere le note differenziali dell' opera d' arte: quando si può parlare di un' opera artistica? quali sono le sue qualità essenziali?

* * *

Prima di esaminare da vicino la questione, è bene liberare il terreno dalla credenza che la perfezione artistica consista nella fedele imitazione della natura o nella impeccabilità della tecnica: secondo questa ultima teoria, che viene quasi a distruggere l'opera della fantasia estetica, l' arte è virtuosismo e l' artista è un mestierante abilissimo e nulla più. Ora, se da una parte è vero che il dominio dei mezzi tecnici è condizione importante del godimento estetico, è certo, d'altra parte, che il virtuosismo tecnico, per sè preso, è artificio e non arte. Qualche osservazione su questo punto ho già fatto precedentemente, ricordando che non di rado si incontrano opere grandissime, che si ammirano sebbene presentino difetti tecnici notevolissimi. Ma bisogna dire qualche cosa di più. Generalmente, ciò che distingue un grande artista dai suoi imitatori non è certo la veste esteriore, ma l' anima, l' ispirazione che il primo pos-

siede e che manca agli altri. Alcune qualità esteriori (la plasticità, il colorito, la musicalità nella poesia, per esempio) possono contribuire a rendere più intensa l'ammirazione se si congiungono con qualche altra cosa; ma, per sè, costituiscono un repertorio freddo e morto di motivi, che ciascuno può sacheggiare a volontà, senza vera ispirazione. I parnassiani riponevano nella correzione impeccabile del verso il colmo della bellezza poetica; ma si confronti, ad esempio, il loro più grande rappresentante, Leconte de Lisle, che era un vero poeta, coi cantori minori della scuola e si vedrà che abisso esista tra l'uno e gli altri, che hanno cercato di appropriarsi le abitudini esteriori, le vesti del maestro, senza giungere a fare echeggiare nelle loro opere la sua voce potente. Così, della tecnica del Verlaine (che trasformava quasi la poesia in musica) si sono impadroniti i cantori simbolisti e decadenti: ma nessuno di loro ha potuto creare le liriche strane e intense del poeta di *Sagesse*. E del pari i wagneriani non sono giunti a creare un capolavoro simile alla *Tetralogia* e i leonardeschi non hanno mai saputo dipingere opere pari a quelle dell'autore dell'*Ultima cena* e della *Gioconda*.

La perfezione tecnica può essere al più solo una condizione della creazione artistica, o se si vuole un elemento secondario di essa, perchè se di solito la sua mancanza scema o anche, spinta oltre certi limiti, distrugge il valore artistico di un'opera, non basta da sola a produrre l'ammirazione che suscitano le vere opere d'arte. Del resto anche quando manca l'opera può essere esteticamente pregevole (1). Una prova di ciò offre il Flaubert, cioè il campione della perfezione tecnica, del virtuosismo artistico. Lo scrittore ossessio-

(1) Per la critica del *tecnicismo* v. A. Rodin, *L'Art* (Paris, Grasset, 1911), chap. V, p. 123 e segg.

nato dalla mania dello stile, che passava ore di angoscia a cercare una parola (1), doveva poi, suo malgrado, riconoscere che il principale difetto degli scrittori del tempo suo non era l'imperfezione dello stile, ma la mancanza di ciò che, con espressioni diverse, egli chiamava « l'âme même de la chose, l'idée même du sujet » (2), « la vie », « la force », che, egli riconosce, « donne la concitation, le relief, les tournures, les élans, le rythme, la diversité » (3). Anzi, egli giungeva al punto da sostenere che i veri geni, come lo Shakspeare, che sono essenzialmente creatori, « n'ont pas besoin de faire du style.... ils sont forts en dépit de toutes les fautes et à cause d'elles; mais nous, les petits, nous ne valons que par l'éxécution achevée.... Les très grands hommes écrivent souvent fort mal et tant mieux pour eux » (4). Più fortemente di così non si poteva riconoscere l'errore fondamentale della teoria dell'*arte per l'arte*.

* * *

Non meno errata è la teoria che riduce l'arte all'imitazione della natura; una concezione di questo genere (che pure è antica e ha avuto insigni difensori) mostra di ignorare la stessa esistenza della architettura e della musica, che non possono in alcun modo avere lo scopo di riprodurre oggetti naturali; ma non vale meglio nemmeno per ciò che riguarda la poesia o le

---

(1) V. *Correspondance*, vol II, p. 102 (Lettre à Mme X, août 1852): « Je suis souvent plusieurs heures à chercher un mot ». Ovunque, del resto, nella *Correspondance* il Flaubert ripete lo stesso lamento.

(2) ivi, vol. I, p. 304, (Lettre à Louis Bouilhet, 2 juin 1850).

(3) ivi, vol. II, pp. 277-78. (Lettre à Mme X, 1853).

(4) ivi, vol. II, p. 138. (Lettre à Mme X, 1852).

arti figurative. Infatti, chi si attiene rigorosamente alla concezione naturalistica dell'arte deve escludere dal mondo della vita estetica il teatro di Eschilo, la *Commedia* di Dante, alcune delle più alate creazioni dello Shakspeare, come la *Tempesta* e il *Sogno d'una notte di mezza estate*, il *Paradiso Perduto* del Milton, il *Prometeo liberato* dello Shelley.

Ciò non basta: che interpretazione può dare il naturalismo estetico della scultura greca quale è rappresentata dai marmi del Partenone o dalle opere di Prassitele? o come giunge a rendere conto di gran parte delle incisioni del Dürer e dello Holbein o delle visioni eteree dei preraffaelliti inglesi, come il Burne-Jones e il Rossetti? In tutti questi lavori, l'artista non ha certo potuto riprodurre una realtà offerta dalla natura.

Ma anche quando si tratta di oggetti che la realtà può offrire, si direbbe una grossa sciocchezza affermando che l'arte può sempre copiarli quali sono: quale artista ha potuto assistere a battaglie e studiarle nei più minuti particolari del loro svolgimento? E pure, Leonardo e Michelangelo hanno raffigurato la *Battaglia d'Anghiari*, destando l'entusiasmo dei loro contemporanei; e Salvator Rosa predilige la rappresentazione di combattimenti. Si vorrebbe inoltre sapere in qual modo gli artisti possono studiare le scene di morte e di martirio che pure hanno saputo rappresentare: il Sodoma, per esempio, donde ha tratto il modello reale del S. Sebastiano e il Ribera quelli delle sue tele di strazi e di supplizi? Ancora: bene spesso le opere d'arte pittoriche o plastiche rappresentano movimenti così rapidi che nessun modello può offrire: e non si deve dimenticare che le figure dei modelli, per la stessa immobilità cui sono condannati, differiscono immensamente dalla realtà vivente: non vi sarà, credo, alcuno che pretenda che l'individuo

costretto a rimanere per ore nella posa di un carnefice che sta per recidere il capo di un condannato corrisponda in tutto e per tutto a un vero carnefice nel momento dell' esecuzione.

Non basta ancora: quando pure il pittore riproduca un paese, si crede proprio che la natura gli offra, senza variazioni per tutto il tempo del suo lavoro, gli stessi effetti di colore, di ombra e di luce? Effettivamente, in ogni momento che si succede, i colori, le ombre e le luci variano talchè la stessa scena non si presenta *mai* nella sua identità: come può il pittore pretendere di copiare una realtà che si trasforma continuamente sotto i suoi occhi?

E un' altra osservazione deve farsi. Il naturalismo deve ammettere che l' artista vede le cose come tutti vedono e che può rievocare i propri ricordi (quando deve servirsene per un' opera) senza modificarli minimamente; ma la psicologia ha mostrato che queste affermazioni sono completamente errate, perchè non esistono due persone che vedano le cose in modo identico e perchè le nostre immagini, come tutte le forme della nostra vita cosciente, si trasformano continuamente, in modo che non possiamo mai avere due volte lo stesso ricordo. Come potrà dunque un pittore, ad esempio, se deve dipingere un quadro che richiede settimane o mesi di lavoro, valersi di ricordi della sua vita passata? di quali potrà servirsi? quali gli rappresenteranno meglio la realtà?

Ma quando pure tutte queste difficoltà non esistessero, l' arte non potrebbe e non dovrebbe mai ridursi all' imitazione pedissequa della natura; se il naturalismo artistico fosse nel vero, la fotografia a colori sarebbe la forma più perfetta di arte.

* * *

A questo punto, posso ritornare alla questione fondamentale: quali sono i caratteri dell' opera d' arte? Da prima cercherò di esporre la soluzione che mi sembra migliore, poi esaminerò un certo numero di opere per mostrare che confermano le mie conclusioni.

Sino dai tempi più antichi della critica letteraria (che prima delle altre ha assunto forma determinata) si è affermato che un' opera non può essere bella se non è semplice ed una (Cf. Orazio, *De arte poetica*, v. 23): e sempre dall' estetica filosofica e da quella psicologica e dalla critica artistica si è ripetuto con accordo commovente che il bello consiste nell' unità nella varietà. Ma, prima di ogni altra cosa, è necessario determinare bene il significato di questa affermazione, perchè altrimenti essa può condurre ad errori gravi: infatti, tale è la sua indeterminatezza, che non si comprende bene che cosa propriamente voglia dire. E debbo aggiungere che intesa in un senso molto ampio non dice nulla, e intesa in un senso ristretto è completamente falsa. Come si deve intendere l' unità dell' opera d' arte? Ecco il primo punto da discutere: se non si pone così la questione, si corre il rischio di ciarlare lungamente senza costrutto. Se si intende la espressione — unità nella molteplicità — nel senso più ampio, si deve concludere che ogni opera d'arte deve presentare questo aspetto; e questo può ammettersi; ma che guadagno si è ottenuto così? Tutti i prodotti della fantasia, e non solo quelli della fantasia estetica, debbono avere una coerenza interiore, perchè è appunto questa la proprietà specifica che li distingue da quelli dell' immaginazione: come si può così trovare una differenza tra un' opera d' arte e un' ipotesi scientifica, o un' invenzione meccanica, o un' intuizione morale? Ma

non solo le creazioni della fantasia; tutti i prodotti delle funzioni teleologiche dello spirito, tutti i prodotti cioè della vita interiore che sono guidati dalla attività volontaria debbono presentare unità: i processi del pensiero e gli atti della volontà vera e propria sono, per loro natura, collegati in modo da costituire sintesi unitarie. Che cosa ci permette allora di distinguerli dalle creazioni della fantasia estetica? Ammettiamo pure che si presuppongano tacitamente quelle distinzioni di cui abbiamo parlato al principio di queste pagine (e sarebbe necessario mettere in luce queste differenze, mentre di solito non se ne parla affatto): nel campo più ristretto della invenzione fantastica qual' è la unità particolare che deve appartenere ai prodotti della attività estetica?

Si può dare all' unità di cui si parla un senso più ristretto, intendendola nel senso razionale di coordinamento o, a dir meglio, di subordinazione di più elementi a un elemento predominante; e molto spesso è questo il significato che, esplicitamente o implicitamente, assume la teoria dell'unità nella varietà nel pensiero di coloro che la difendono; ora, se si intende così, la famosa tesi non è già soltanto inutile per la sua indeterminatezza, è semplicemente falsa; e per provare quanto dico debbo semplicemente ricordare gli esempi che ho indicato precedentemente, per mostrare che le relazioni tra la fantasia e la volontà non si possono mai determinare con troppa esattezza (scarso valore estetico della poesia didattica; monotonia della tragedia alfieriana confrontata con quella shakspeariana; mancanza di connessione rigorosa in un gran numero di opere pittoriche del 1400, pur fornite di alta bellezza, etc).

Qualche volta invece l' opera d' arte include vere e proprie contraddizioni, pur non perdendo affatto la propria unità.

Osservate l' *Estasi di S. Teresa* del Bernini. La

santa, dalle vesti monacali, vien meno, nell' abbandono più intensamente sensuale che si possa incontrare: non è l'ebbrezza mistica che la vince, rovesciandole il capo indietro e socchiudendole gli occhi, ma la voluttà, una voluttà puramente umana, così pungente e così intensa da raggiungere lo spasimo. Ora, come si concilia razionalmente la natura affatto profana e sensuale del sentimento che ispira quel gruppo con la veste sacra della donna e con gli attributi celesti dell' angelo che la ferisce? Certo, la contraddizione esiste; ma non distrugge l' unità estetica dell' opera.

Prendete invece i *Due lottatori* del Canova, che si conservano nel Museo Vaticano. Razionalmente, è difficile trovare un' unità più perfetta, tanto bene essi si corrispondono; ma l' effetto estetico manca, e ciò che lo distrugge è appunto l'eccessiva corrispondenza di movimenti delle due statue, che appare troppo voluta, troppo pensata; in questo caso, è lo sforzo volontario del pensiero che soffoca l' ispirazione.

Ma può accadere qualche cosa di più: la stessa contraddizione logica può essere la condizione di una bellezza nuova. Così, nel *Macbeth* noi non pensiamo più alle parole pronunciate da Lady Macbeth:

« Ho allattato col mio seno, e so quanto sia dolce l' amare il bambino che si nutre col proprio latte » (1) quando udiamo Macduff, cui il re Macbeth ha assassinato la moglie e i figliuoli, rispondere a Malcolm, che cerca di sollevarlo dallo stato di profonda disperazione in cui l' ha immerso la notizia della sua sventura:

« Egli non ha figli!! » (2).

— Egli non ha figli, e io non posso colpirlo come mi ha colpito! Nessuna vendetta può pareggiare fra noi i conti, perchè non posso straziarlo nella più in-

(1) Atto I, scena VI: trad. Rusconi.

(2) Atto IV, scena III.

tima, nella più profonda parte dell' anima sua, come egli ha fatto con me! Io non posso togliergli che la vita, ed egli invece mi ha ucciso i figli! —

Questo è il pensiero angoscioso che rode l' anima del padre infelice. Ora, questa espressione sublime della disperazione più intensa in cui possa piombare un uomo è possibile solo per una contraddizione, perchè precedentemente Lady Macbeth (quando eccitava all' assassinio del re Duncano il marito, che esitava ad effettuare il suo proponimento) aveva potuto mostrargli tutta la selvaggia forza della sua volontà solo parlando così del proprio figlio:

« Nondimeno, strapperei le mammelle dalle rosee labbra della sua bocca nell' istante stesso in cui mi sorridesse e gli frangerei il capo contro le pareti, se avessi fatto sacramento quale voi avevate proferito » (1).

Solo così essa poteva rivelarsi nella sua vera luce, solo mostrando una volontà implacabile, davanti a cui anche l' affetto materno dovesse cedere.

Ancora: nella *Maison du Berger* di A. de Vigny è la stessa natura personificata che parla agli uomini per ammonirli che ai suoi occhi non esiste differenza tra le formiche e le nazioni, che essa non è una madre, ma una tomba. Come si vede è l' insensibile natura, che la scienza ha ridotto al puro meccanismo, che non possiede nè pensiero, nè sentimento, la natura impersonale che, per rivelarsi, parla il linguaggio degli uomini e diventa una persona. Logicamente la contraddizione è insanabile; e pure chi non sente che l' ispirazione poetica che ha dettato quei versi è una e armonica e che solo con tale contraddizione si poteva esprimere con eguale potenza il destino doloroso dell' umanità nel mondo?

---

(1) Atto I, scena VI.

Per contro, l' ode del Carducci *Per la morte di Napoleone Eugenio* (1), che ha la struttura rigorosa di una dimostrazione matematica, non è dominata da una ispirazione unica; la sua unità è logica, non poetica, è connessione di concetti, non organicità vivente di intuizione e di sentimento. La tragica fine del figlio del *fosco figlio di Ortensia* prostrato nel fiore della sua giovinezza dalla *inconscia zagaglia barbara* suscita nel pensiero del poeta il ricordo del re di Roma, piegato, *come pallido giacinto, in austriache piume*. Ma non commozione sincera e vibrante invade l' animo del poeta che, indulgendo troppo alle sue predilezioni politiche, vede in quelle morti una punizione del 18 brumaio e del 2 dicembre: la poesia si trasforma in una filosofia democratica della storia, l' impeto lirico cede il posto all' eloquenza tribunizia, e solo sulla fine dell' ode il poeta, che si ricorda, quasi inconsapevole, di esser tale, crea la visione epicamente solenne della *côrsa Niobe* che, tendendo le braccia sul selvaggio mare, chiama se

> « alcun di sua tragica prole
> spinto da morte le approdi in seno ».

L' unità estetica manca in quest' ode, uccisa da quella logica; e se noi ammiriamo pur sempre questa poesia, non la consideriamo nell' insieme, ma in alcune delle sue strofe. Come si vede, non si può, nel campo della creazione estetica, pretendere nulla che assomigli alla unità logica delle costruzioni del pensiero razionale, perchè l' opera d' arte non solo è tale anche se le sue parti non costituiscono una sintesi simile a quella che il pensiero pone nelle sue concezioni, ma talvolta deve alcune delle sue maggiori bellezze a vere e proprie

(1) Nel II libro delle *Odi barbare*, nelle *Poesie* (Bologna, Zanichelli, 1901).

contraddizioni logiche: per contro, può avvenire che l'opera troppo palese dell'intelligenza che si sforza di dare coerenza alla creazione la sciupi.

Allora non si parlerà più dell'unità come di una condizione essenziale della creazione artistica? Nemmeno questo si può dire, perchè è pure indiscutibile che senza una coerenza tutta particolare, diversa fin che si vuole da quella logica, ma sempre coerenza, non si può parlare di genialità artistica. Certo, non è facile determinarne esattamente la natura; e per questo cercherò, per far comprendere ciò che voglio dire, di valermi di alcuni esempi negativi. Ammettiamo che in una tragedia greca, nell' *Edipo re*, per esempio, dominato dall'ombra paurosa del Fato, si introduca la concezione cristiana della Provvidenza: sarà possibile il godimento estetico? Ancora: si comprenderà facilmente che nella *Canzone di Orlando* i sentimenti predominanti non debbono essere l'amore per la sposa, per la famiglia, per i figli: se Orlando, più che della sua fede e del suo signore, nel momento della morte si preoccupasse della sposa lontana, non produrrebbe più l'impressione che invece suscita in noi. La Francesca di Dante deve essere assorbita così esclusivamente dal suo amore tragico da non lasciare trasparire alcun altro sentimento. Paolo — che mai da *lei* non fia diviso —, (Inf., V, v. 135) deve essere tutto per lei, come nella vita, così nell'inferno. Fate che sulla sua bocca si odano parole di figlia o di moglie, per esempio, e il canto divino si trasforma improvvisamente in una mostruosa falsità.

Nel *Macbeth* esiste certo una contraddizione; ma non manca un'unità più profonda di ispirazione, che sparirebbe invece, producendo nello spettatore irritazione e disgusto, se su quella scena, circonfusa dalla luce tenebrosa del delitto e della furia selvaggia, apparissero figure e sonassero parole che convengono solo alle crea-

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA * TORINO

zioni elegiache del Racine. L'Innominato del Manzoni non può trasformarsi in un Don Abbondio per opera della conversione: la sua volontà può volgersi dal male al bene, ma non fiaccarsi e avvilirsi. Se le liriche dolorose del Leopardi facessero a sprazzi echeggiare accenti di facili soddisfazioni, di epicureismo volgare, chi non si sentirebbe ferito nel più intimo dell'animo?

Provatevi a introdurre tra le figure solenni del gruppo di *S. Pietro che guarisce i malati* (del Masaccio, nella cappella Brancacci) un profilo sensuale e raffinato, simile a un angelo o a una madonna botticelliana: provatevi a fare apparire, tra le creazioni più delicate del Botticelli (la *Madonna del magnificat*, la *Primavera*, la *Nascita di Venere)* alcuni tipi fiamminghi, di contadini tolti all' *Adorazione dei Magi* del Van der Goes, o qualche immagine spiccatamente tedesca, come i personaggi delle *Passioni* del Dürer: o, per contro, date ad alcuni di questi ultimi l'aspetto ambiguo e lo sguardo misterioso delle creazioni di Leonardo. Il risultato sarà sempre lo stesso, la distruzione dell' ammirazione estetica, il senso di qualche cosa che stride, che è falso, che non può e non deve essere. E lo stesso senso si proverebbe vedendo in un gruppo di sculture greche il profilo scettico del *Poggio* Donatello o l'espressione dolorosa e accigliata del suo *Zuccone*, o udendo un motivo pastorale o liturgico nella *Cavalcata delle Walkyrie* del Wagner.

L'opera d'arte deve essere una in modo che ogni elemento, in qualche maniera, esprima un aspetto di un tutto solo e contribuisca a produrre una sola impressione complessiva. E quando si tratta di creazioni estetiche che si svolgono nel tempo (opere letterarie e musicali) è altresì necessario che i diversi momenti siano collegati così da costituire come le note di un solo motivo; un personaggio di un dramma, per quanto possa assumere aspetti diversi, deve rimanere sempre fedele

a sè stesso, nell' essenza del suo carattere; le diverse frasi di una sinfonia si debbono fondere, in modo da costituire un motivo, poliforme e complesso, ma organico. Non si tratta dell' unità astratta e schematica del pensiero concettuale, ma di un'unità vissuta, di una coerenza armoniosa che non esclude nemmeno le contraddizioni logiche, ma dà a una molteplicità, talvolta immensa, di elementi un' impronta caratteristica, perchè è determinata nell'artista da un sentimento unico, che accompagna un' intuizione singola e tende a suscitare nell' uditore o nello spettatore uno stato d'animo particolare, in cui anche i conflitti e le discordanze si conciliano in un sentimento complessivo unico. È, in una parola, l' unità della vita e del sentimento, non quella degli schemi del pensiero concettuale.

Se tale unità manca, noi riconosciamo che esiste una falsità nell'opera, che è perciò priva delle caratteristiche che le possono dare valore estetico: noi ci accorgiamo che, date certe condizioni, è impossibile che altre appaiano.

*
* *

L' intuizione singola in cui risiede l'unità caratteristica dell' opera d' arte esprime sempre qualche cosa che ha valore per lo spirito umano: talvolta una qualità, altra volta un gruppo di qualità o di caratteri: in certi casi è un sentimento particolare che appare meglio, in altri uno stato d' animo in cui si assommano sentimenti complessi.

Spesso qualità e sentimenti si collegano; e le une e gli altri possono essere subordinati a un elemento predominante o semplicemente coordinati, o talvolta anche produrre un effetto unico col loro stesso contrasto. Prendiamo qualche esempio. La scultura greca

dell'età classica esprime principalmente qualità (armonia, nobiltà semplice, maestà); quella dell'età ellenistica invece rivela piuttosto sentimenti (dolore, disperazione: vedi ad es. il gruppo del *Laocoonte*).

Gli affreschi del Gozzoli non rivelano una vera e profonda vita interiore, come quelli di Masaccio: ma se nei primi traspaiono la vivacità, la freschezza, la spontaneità, nei secondi, colla forza della volontà e del pensiero, appaiono le qualità della maestà semplice, della schiettezza, della nobiltà.

La Francesca di Dante esprime l'amore, esclusivamente: in Farinata l'odio dell'uomo di parte è in conflitto coll'amore del cittadino per la propria patria e si collega con esso in un'unità superiore. Nel *Wallenstein* dello Schiller non esiste subordinazione, ma solo coordinazione di sentimenti (ambizione, amore, frode, tradimento, vendetta), che si raccolgono nella intuizione singola che li esprime.

Nel *Re Lear* dello Shakspeare il sentimento predominante è quello dell'angoscia di un padre che, per l'ingratitudine dei figli, giunge alla pazzia: ma questo sentimento è reso più intenso dalla pietà e dalla devozione di una delle figlie, Cordelia, e dalla compassione che desta la sua fine infelice.

Anche un paesaggio può esprimere uno stato d'animo: così alcuni paesi del Ruysdael rivelano un profondo senso di oppressione: quello che serve di sfondo al *S. Sebastiano* del Sodoma è tragico. Generalmente le costruzioni architettoniche esprimono qualità (così gli edifici del 1600 esprimono lo sfarzo, la ricchezza, la pompa); ma possono anche rivelare sentimenti profondi, come le chiese gotiche, che palesano l'aspirazione mistica dell'anima che anela all'infinito.

Non è necessario, quando la creazione estetica esprime uno stato d'animo, che l'artista lo divida (si ricordi quanto ho detto prima, parlando dei rapporti tra la

fantasia e il sentimento); ma è certo però che di solito è più perfetta quell'opera che dà veste concreta ai sentimenti più intensamente vissuti dal suo creatore, se questi, nel momento della creazione, si è sottratto tanto alla commozione da saperla rendere vivente per mezzo di intuizioni concrete.

* * *

Più importante e più difficile delle questioni trattate sinora è quella che riguarda l'aspetto che la creazione estetica deve cogliere nelle cose e nelle persone: l'artista, in una parola, ha l'ufficio di rappresentare il *tipo permanente* degli esseri, di fissarne le caratteristiche generali e immutabili o, invece, può raggiungere il suo fine soltanto se imprime nell'opera sua il carattere di una individualità irriducibile, che è solo se stessa e si presenta una sola volta per non riapparire più?

Queste due concezioni, universalistica e individualistica, della creazione artistica appartengono a età diverse: la prima si è affermata particolarmente grazie all'azione della teoria platonica delle idee (archetipi eterni e immutabili delle cose) ed è stata sostenuta specialmente nei periodi storici in cui l'ammirazione (bene o male intesa) per l'arte classica ha dominato lo spirito degli artisti e dei critici; in una parola si può dire che è l'espressione del gusto classicista. La seconda invece è apparsa più tardi, e specialmente nel secolo XIX ha raccolto seguaci e teoristi; anzi, si può dire che nel momento presente (in cui non mancano però i difensori del principio opposto) l'affermazione del carattere individuale di ogni vera e alta creazione artistica sia diventata un luogo comune; volendo, si potrebbe dare a questa concezione la designazione di romantica, perchè nel movimento romantico si è affermata con vigore

nuovo e con passione profonda l'esigenza dell'individualismo, e particolarmente dell'individualismo estetico.

Prima di prendere posizione, prima cioè di dare una soluzione della questione, è bene mettere alla prova le due teorie rivali e vedere se e come possono dare ragione delle creazioni artistiche particolari.

Cominciando dalla teoria classica e universalistica, si può, sin dal principio, osservare che essa confonde l'arte colla conoscenza teorica e che perciò schematizza e inaridisce ogni libero volo della fantasia; questa, intuitiva e concreta nella sua essenza, quando venga costretta nelle maglie rigide dei tipi e degli schemi, dovrà perdere le proprie qualità caratteristiche e la propria natura per produrre opere ibride, troppo concrete per la scienza, troppo astratte per l'arte. Ma questa osservazione puramente teorica può trovare una conferma sicura nella realtà storica. Già, non si può accogliere senza riserve e restrizioni la pretesa che l'arte classica corrisponda alla concezione che se ne formano quei suoi presunti ammiratori, i quali credono che in essa manchi ogni elemente personale, che esprima solo la bellezza pura, impersonale, oggettiva. L'arte plastica dell'età ellenistica, così intensamente passionale e drammatica, è proprio un'espressione tanto imperfetta e corrotta del genio greco da essere condannate sommariamente coll'appellativo di *arte della decadenza?* E il pessimismo accorato dei tragici greci non reca una smentita ai classicisti a oltranza? Si parli, se si vuole, della visione serena della vita che regnava nello spirito ellenico; ma non si dimentichi che fino dai primordi della civiltà greca l'ombra fosca del Fato si proiettava sul variopinto teatro delle azioni umane; per citare solo il più puro, il più classico dei tragici, vorrei sapere come si accorda colla affermazione solita della serenità antica

il lamento che nell' *Edipo re* di Sofocle il coro fà sentire sulla razza umana, che viene assomigliata al nulla. (1)

Ma lasciamo queste riserve preliminari e veniamo a fatti più importanti. Per una strana ironia della storia, i periodi artistici che corrispondono meglio ai desideri e alle esigenze dell' universalismo estetico sono o quelli della barbarie o quelli del manierismo; cioè le produzioni impersonali appartengono o alle età in cui l'arte non è ancora pienamente formata o a quelle che rivelano coll'imitazione servile l'esaurimento della genialità creatrice. Le sculture delle prime fasi di sviluppo dell' arte romanica (per esempio) sono squisitamente impersonali, al pari di quasi tutte le pitture pregiottesche; siamo nel periodo dell' arte immatura, anzi acerba. Ma non meno schematiche e impersonali sono le figurazioni dell' arte bizantina (e, più ancora che nelle prime sue creazioni, questa mancanza di personalità appare nelle opere della sua decadenza) e della pittura di quei giotteschi che, come Taddeo e, anche più di lui, Agnolo Gaddi, avevano ridotto la rappresentazione artistica a un puro e semplice meccanismo convenzionale (2). Si dirà che qui manca la bellezza ideale? Passiamo allora ai pittori del 1500 che, dopo Michelangiolo, si credono pienamente padroni della materia e si sentono sicuri di creare a loro voglia opere perfette (Vasari, Barocci), ai manieristi della scuola caraccesca (i Carracci, Guido Reni, l'Albani), al Dolci, al Sassoferrato; alla scultura rigidamente classicista del Canova. A questi artisti, certo, non manca nè la concezione impersonale, oggettiva, nè la bellezza schematicamente idealizzata; manca una cosa sola, piccola finchè si vuole,

---

(1) *Oedipus rex*, vv. 1186–88

(2) Si confrontino in S. Croce gli affreschi di Giotto con quelli dei due Gaddi, e specialmente con le pitture del *Coro* di Agnolo.

la genialità, l'ispirazione; cioè, trionfa la maniera e manca l'arte!

E credo che alla stessa conclusione si giungerebbe se si volesse parlare del manierismo poetico dei petrarchisti o del classicismo rettorico e freddo di un buon numero di quei verseggiatori dell'età napoleonica che hanno per capo Vincenzo Monti. E dove metto la classicheggiante e monotona lirica francese del '600 e del '700 col Malherbe, col Boileau, con J. B. Rousseau, e il teatro classicamente stilizzato e squisitamente soporifero del Voltaire?

Ancora: si può ben chiedere quale via trovino i difensori della bellezza ideale e impersonale per mostrare che essa non esclude dalla sfera delle creazioni artistiche semplicemente il Cerbero dantesco (Inf., c. VI, v. 13 e segg.) e il Mefistofele goethiano; le *scene delle streghe* del *Macbeth* (Atto I, scena 1ª e 3ª; Atto IV, scena 1ª) e la scena del cimitero dell'*Amleto* (Atto V, scena 1ª), dello Shakspeare; le figure dei demoni affrescate dal Signorelli ad Orvieto; il *cenacolo di S. Apollonia* di A. del Castagno (e, sopratutto, il ceffo di Giuda); il *Cristo morto* del Mantegna; buon numero delle più caratteristiche incisioni del Dürer (si pensi all'*Apocalissi*, alla *Strega*, all'*Uomo dai dolori)* e dell'Holbein; i contadini grossolani e vigorosi dell'*Adorazione dei pastori* del Van der Goes; il *Vecchio pensoso* del Rembrandt nella Galleria Pitti; i gruppi appassionati e convulsi di Giovanni Pisano; lo *Zuccone*, il *Niccolò da Uzzano*, il *Poggio* del Donatello, il *Sabba romantico* del Boito, nel *Mefistafele*.

Una teoria che deve, inevitabilmente, escludere dal mondo dell'arte alcune delle più grandi opere che il genio artistico abbia prodotto può, senza discussioni ulteriori, essere condannata come falsa.

Ma con ciò, diciamolo subito, non è provato che si debba accogliere incondizionatamente la tesi indivi-

dualista e romantica, perchè la sua eccessiva indeterminatezza può dar luogo ad errori e non lievi. Anche in questo caso, se l'affermazione del carattere individuale della creazione artistica è intesa nel suo senso più ampio è giusta, ma è inutile perchè non dice alcunchè di preciso; se invece è accolta nel senso più ristretto che è artisticamente pregevole solo l'opera che ci presenta un *quid* che è puramente e semplicemente sè stesso e che in sè esaurisce la propria natura, è falsa: proprio quello che è stato osservato dell'altra tesi, non meno celebre, che è bello ciò che presenta l'unità nella varietà.

È indiscutibile l'affermazione generale che ogni vera opera d'arte deve possedere un carattere di individualità concreta, che non deve essere comune, generica, impersonale: non c'è al mondo un lavoro propriamente bello che non rechi una conferma di questa teoria. Ma appunto perchè essa trova un numero così ricco di casi favorevoli perde gran parte del suo pregio, perchè noi vorremmo sapere in quale senso preciso si debba intendere l'individualità della creazione estetica. Ora, finchè questo punto non è stato ben chiarito, si è detto nulla perchè si è detto troppo.

Si può invece dire (e questo talvolta viene affermato, particolarmente da coloro, siano critici o dilettanti, che, per *snobismo* estetico, ostentano il più grande disprezzo per tutte le forme d'arte che si sono ammirate finora e affettano un entusiasmo non meno grande per le espressioni più strane, più bizzarre della fantasia) che è veramente artistica l'opera che si allontana per quanto è possibile dalla realtà comune e dai comuni sentimenti, che presenta visioni nuove, esprime sentimenti raffinatamente strani, che, in una parola, ha l'impronta dell'eccezionalità. In questo caso, le creazioni più alte dell'arte ci sarebbero date, ad esempio, nella letteratura dal Poe o dal Baudelaire, e dallo Strauss nella musica.

Ma, intesa così, la tesi è falsa. Se fosse vera, i più grandi artisti sarebbero i pazzi, o, almeno, gli squilibrati: svolgetela sino alle ultime conseguenze e vedrete che vi porta a identificare la creazione estetica con quella patologica, la bellezza con la morbosità e l'anormalità, perchè non esiste alcuna cosa più individuale (in questo senso) del delirio e dell'allucinazione. Ora, non credo che molti avranno il coraggio di giungere a questo punto. Certo, l'opera d'arte deve essere individuale; ma non ogni produzione individuale è artistica. E ancora, bisogna non dimenticare che le più alte, le più nobili creazioni del genio sono quelle che toccano qualcuna delle fibre più profonde dell'animo umano: e in questo, riconosciamolo pure, con tutti i suoi difetti e i suoi errori, è nel vero la tesi universalistica; l'opera d'arte più intensamente ammirata è quella che più profondamente suscita in noi quei sentimenti che costituiscono l'essenza intima dello spirito umano o dà forma concreta a qualità che sempre possono essere apprezzate. Se un verseggiatore, ad esempio, ci esprime sentimenti che non trovano in noi alcuna eco non può essere ammirato così intensamente come quello che fà vibrare le più intime, le più profonde corde del nostro cuore; potremo valutare intellettualmente la sua abilità di artefice, ma non diremo mai che è veramente, nel più alto e degno senso della parola, un artista e un poeta.

Anche le opere della così detta arte di eccezione non si sottraggono a questa esigenza. Saranno strane le visioni del Poe; ma, sebbene in grado diverso dal comune, il senso di terrore angoscioso che le domina e le ispira non manca in alcuno dei loro lettori, perchè tutti gli uomini hanno, qualche volta, avuto l'impressione di un cupo mistero, di un incubo opprimente che minaccia, nell'ombra, il loro destino. E le stesse cose si potrebbero dire dell'opera del Baudelaire, per quanto

riguarda la sua compiacenza nel male, nel peccato, nella corruzione e la sua aspirazione verso idealità indeterminate e indeterminabili. Insomma, anche l'arte di eccezione (se è veramente arte e non artificio) non è così eccezionale come pretenderebbe, perchè esprime sempre qualche cosa che, in vari gradi di intensità, si nasconde in ogni spirito umano.

In questo modo, ci troviamo in una posizione discretamente imbarazzante, perchè, mentre abbiamo cominciato col respingere nell'insieme la concezione classicistica della creazione estetica, abbiamo dovuto poi riconoscere che, in un certo senso, essa presenta esigenze legittime e che, per contro, quella romantica, accettabile in un senso molto indeterminato e sfumante, diventa falsa ed assurda quando sia interpretata in modo più preciso. E non si uscirebbe da questa difficoltà affermando che la creazione estetica deve essere bensì l'espressione di qualche aspetto generale della realtà, ma richiede dall'artista una realizzazione concreta, in quanto può assumere valore artistico solo se è resa concreta per mezzo di intuizioni individuali; questa soluzione, giusta finchè si vuole, non è sufficiente, perchè ciò che si chiede non è l'individualità esteriore della creazione fantastica, ma quella della sua intima essenza.

A me pare che la risposta debba essere questa.

L'opera d'arte deve esprimere caratteri, qualità, o sentimenti che non possono essere ignoti allo spirito: ma non solo è necessario che la creazione estetica si rivesta di intuizioni individuali che l'esprimano in modo concreto; occorre altresì che riveli una determinazione particolare di quella caratteristica generale che vuole esprimere.

L'errore della tesi classicistica consiste in ciò, che concepisce l'universalità della creazione estetica in senso concettuale o logico (come è noto, un concetto tanto acquista in estensione, cioè può appli-

carsi a un numero tanto maggiore di individui, quanto perde in comprensione, ossia quanto minore è il numero delle proprietà che include): perciò il suo ideale è dato da tipi impersonali, che presentano solo quelle caratteristiche che si possono incontrare in tutti gli individui dello stesso genere: per l'arte classicistica, non si parla di una figlia, ma della figlia in astratto, cioè di una donna impersonale perchè non ha che quelle tendenze, quei sentimenti, quei pensieri che si possono incontrare in ogni figlia. In tal modo si creano non opere d'arte, ma schemi monotoni e privi di vita. L'universalità vera dell'ispirazione artistica invece non esclude, include anzi, la ricchezza concreta delle determinazioni individuali: non si parla più della figlia in astratto, ma di Cordelia, di una determinata creatura umana, che non può essere confusa con alcun'altra e che è altamente poetica appunto perchè il suo cuore prova con potenza sconosciuta a quasi tutte le altre donne la tenerezza e la devozione filiale. Si tratta, cioè, di un sentimento che è universale perchè può essere provato da tutti, ma è individuale, e perchè solo in una data persona può ricevere una particolare colorazione e perchè appare rivestito di una potenza che nella vita comune ben difficilmente può incontrarsi.

Del pari, una qualità deve essere espressa in modo determinato e individuale: le creazioni del Canova, pure e armoniose quanto altre mai, sono poco pregevoli per la impersonalità delle qualità che esprimono.

* * *

Finora ho cercato di determinare isolatamente i caratteri essenziali dell'opera d'arte; ma ora è giunto il momento di vedere se sia possibile collegarli strettamente in un tutto solo.

La creazione estetica esprime sempre caratteri, qualità o sentimenti che possiedono natura universale, ma che ricevono individualità (oltre che dalla espressione intuitiva) dalle loro determinazioni e dalla particolare ricchezza e vigoria che rivelano; e l'intuizione singola di queste qualità e di questi stati d'animo e il sentimento particolare che essa determina nell'animo dell'artista danno all'opera d'arte la sua unità specifica, che deve distinguersi profondamente da quella del pensiero razionale, perchè non è distrutta nemmeno da vere e proprie contraddizioni logiche.

Si deve poi osservare che, sebbene l'unità dell'intuizione ispiratrice sia correlativa a quella del sentimento che l'accompagna, è bene considerare il secondo più della prima, perchè con esso è più facile spiegare le contraddizioni che talvolta si incontrano nell'opera d'arte. Questo sentimento, che si riflette nell'animo dello spettatore, del lettore o dell'uditore, non si deve confondere con lo stato d'animo che solo in alcuni casi l'opera esprime.

Quanto è stato detto sinora può applicarsi anche a quelle forme d'arte che, come, in varia misura, quelle della letteratura in prosa, sono solo in parte, e talvolta in limiti ristrettissimi, il prodotto della fantasia.

Infatti, le opere letterarie prosastiche, e sopratutto quelle che non appartengono alla letteratura d'invenzione (come il romanzo, la novella, il racconto: però, anche ad esse in parte si riferiscono le osservazioni seguenti) contengono solo un certo numero di intuizioni concrete che sono il prodotto caratteristico della fantasia: basterà ricordare gli scritti storici e scientifici, le memorie, spesso le opere della eloquenza politica o forense, in cui predomina l'esposizione di fatti o lo sviluppo di ragionamenti. Si pensi, ad esempio, ai *Commentari* di Cesare o alle prose storiche e satiriche del Voltaire, alle prose morali del Leopardi: certo, anche

in lavori di questa natura non mancano le immagini; e non manca mai una forma particolare di intuizione, cioè il ritmo, più o meno musicale, del periodo; ma tali elementi rimangono oscurati da altri di natura intellettuale (1). Però anche questi scritti possiedono valore estetico se offrono quelli che, come abbiamo mostrato precedentemente, sono i caratteri essenziali dell'opera d'arte: espressione personale di qualità o di sentimenti generali, e unità vivente del lavoro che da tale espressione risulta. Questa elaborazione estetica di un contenuto prevalentemente concettuale deriva da ciò che propriamente costituisce la tecnica specifica della produzione letteraria, lo *stile*, che può dare impronta individuale anche a concetti astratti e a ragionamenti sottili. Entro certi limiti, anche nella poesia avviene la stessa cosa; ma in essa predomina invece lo sviluppo delle intuizioni fantastiche.

Certo, si presenta in ciò una difficoltè grave: come i caratteri specifici della creazione estetica, che sembrerebbero derivare esclusivamente dalla fantasia, possono appartenere anche a opere in cui la fantasia compie un ufficio secondario, anzi, talvolta, trascurabile? Forse, la difficoltà può risolversi ammettendo che la prima sorgente della creazione estetica è la personalità stessa dell'artista, che dà un'impronta propria a qualità o sentimenti universali, personalità che abitualmente si esprime per mezzo della fantasia, ma può anche giungere con altri mezzi allo stesso risultato.

* * *

Le conclusioni ottenute precedentemente rispetto ai caratteri essenziali dell'opera d'arte debbono essere

(1) Da ciò appare ancora una volta come la natura individuale delle intuizioni di cui si serve l'artista non basta a rendere conto della impronta personale di ogni vera opera d'arte.

confermate da uno studio di esempi tolti, per quanto è possibile, alle forme più varie della creazione estetica: nelle pagine seguenti mi occuperò dunque di questa analisi, mostrando come essa arrechi una prova delle mie affermazioni: perciò che riguarda la musica, mi dovrò limitare a brevi cenni, perchè altrimenti dovrei entrare in questioni strettamente tecniche.

L'*Antigone* di Sofocle, pure ricollegandosi con l'*Edipo re* e con l'*Edipo a Colono* (in quanto al pari di queste tragedie mostra la rovina della famiglia di Laio che la potenza misteriosa del Fato trascina, senza scampo, da delitto a delitto e da morte a morte, esprimendo così un senso profondo di mistero e di terrore), riceve vita e carattere dalla figura sdegnosa della giovane figlia del morto re.

Edipo, inconsapevolmente, ha ucciso il padre e si è unito in matrimonio con la propria madre; quando a lui, signore di Tebe, sono rivelate le colpe mostruose che, contro la sua volontà, ha commesso, si acceca; la moglie si uccide, ed egli va errando doloroso per la Grecia, sorretto dalla figlia Antigone, finchè trova l'ultimo riposo a Colono. Ma il suo delitto deve essere espiato da tutta la sua stirpe: tra i figli, nati dall'incesto, nasce una lotta feroce per il dominio di Tebe, e l'uno di essi, Polinice, cacciato dal fratello Eteocle, muove contro la patria le armi di Argo.

La vittoria rimane ai Tebani, ma Eteocle e Polinice cadono morti sul campo, colpiti l'uno dalle armi dell'altro. A questo punto comincia lo svolgimento dell'*Antigone*. Il nuovo re di Tebe, Creonte, che ha assegnato in isposa Antigone al proprio figlio Emone, vieta ai Tebani di dare tomba al cadavere di Polinice, che ha osato muovere le armi contro la patria; pena la morte a chi trasgredisca i suoi ordini. Tutti obbediscono, ma non Antigone; essa che i dolori e le vergogne dei suoi non hanno piegato, essa, che è stata l'u-

nica guida e il solo appoggio del vecchio padre, sente che il suo dovere di sorella, in quel momento tremendo, è ben superiore a tutti gli ordini del re. Il pensiero della morte non la spaventa; il tempo che dovrà passare coi morti è assai maggiore di quello che le rimane tra i vivi, ed essa preferisce l' approvazione dei primi a quella dei secondi: e, sebbene la sorella Ismene cerchi dissuaderla, mette in esecuzione il suo disegno. Scoperta e condotta davanti al re, non nega, non implora pietà: e, con parole che sorprendono in bocca a una giovanetta greca, contrappone alle leggi della città quelle non scritte, eterne degli dei, che le imponevano di rendere gli ultimi onori al fratello. La sua anima è già morta da tempo, e non esita perciò ad affrontare l' ultimo supplizio.

Ma la sua condanna diventa la causa della rovina del re: il figlio, che inutilmente ha cercato di salvare la sposa disperato si uccide, e la moglie di Creonte, fuori di sè per la perdita del figlio, ne imita l' esempio. È il potere terribile del Fato che fà precipitare nella estrema rovina gli innocenti e i colpevoli. Nella composizione più larga e più ricca della trilogia, vi è qualche cosa che conferisce all' *Antigone* la sua unità particolare, ed è la figura dell' eroina, animata dall' amore e dalla pietà per il fratello: è questo sentimento profondo che collega le diverse parti dell'opera e che la domina tutta. Ma si noti che tale sentimento, così universale, così umano, che dirige l' azione, non appare in forma astratta e schematica. Antigone non è soltanto una sorella che si sacrifica eroicamente per il fratello; è nata da stirpe reale, e sente l' orgoglio della propria nascita: in lei, come ricorda il coro, riappare l' altera natura del padre. Antigone è sorella; ma è anche una giovanetta greca, che considera come il colmo dell' empietà il negare sepoltura ai morti perchè pensa che le anime di coloro che non hanno avuto le ultime onoranze non possono entrare nel regno di Dite.

Le sventure terribili della sua gente hanno allontanato l'anima sua dal mondo e dalla vita; essa si sente già morta nello spirito, e perciò, mentre più che dei vivi è pensosa e sollecita dei morti, non prova al pensiero della propria fine il terrore che le fanciulle dell'età sua avvertono abitualmente. Fiera e sdegnosa, non cura le esortazioni della sorella, per la cui debolezza non prova che un disprezzo implacabile. Antigone appare così non un'astrazione, ma una donna viva; nelle sue vene scorre il sangue, nel suo cuore si agitano fortemente le passioni umane; ma non è una donna come tutte le altre, perchè il suo amore di sorella, appunto perchè ha radice nella vigoria sdegnosa del suo spirito, raggiunge un'altezza, un'intensità, una profondità che nelle altre donne non si incontrano. Solo così essa è Antigone, solo così può vivere immortale nella poesia di Sofocle.

Fra le creazioni della poesia dantesca sceglierò il canto dell'amore colpevole di Francesca e quello della passione politica di Farinata. Sono profondamente diversi i sentimenti che ispirano questi due episodi; ma è uguale la potenza geniale dell'arte che li ha creati.

Nell'inferno (Inf., Canto V), tra le schiere dei peccatori carnali che hanno ceduto allle istigazioni della passione e che sono travolti dalla furia di una eterna bufera, si aggirano, indissolubilmente congiunte, le anime di Francesca e di Paolo, cognati adulteri, uccisi dal marito tradito. Ma nemmeno la morte, nemmeno i tormenti eterni hanno la forza di far cessare quell'amore in cui anche oltretomba si raccoglie tutta la loro anima. Francesca, che racconta a Dante i casi dolorosi della sua vita terrena, non mostra nè dolore nè pentimento; non cerca scuse, non attenua la propria colpa. Essa narra con semplicità maravigliosa la sua storia, senza falsi pudori, perchè

per lei la potenza dell' amore che la domina anche in morte è tale che non pensa nemmeno che si possa o si debba parlare di ciò che non sia amore. Amore, che facilmente diventa signore di un cuore gentile, ha fatto si che Paolo venisse preso dalla sua bella persona; Amore, che non permette che chi è amato non riami, l' ha tratta a riamarlo; ed ancora l' ama. La lettura di una storia amorosa è stata la prima causa del loro peccato: erano soli, e senza sospetto di ciò che potesse avvenire. Leggendo come Lancillotto baciasse Ginevra, Paolo, che mai più sarà diviso dall' amata, la baciò tutto tremante; e quel giorno non lessero più. È il racconto di una donna per cui tutta la vita si concentra nell' amore; contro amore non esiste difesa nè schermo; chi è amato non può non riamare: nemmeno l'inferno può separare due anime che amore ha congiunto. « Questi, che mai da me non fia diviso »; è così che essa indica il traditore del fratello. Pare che nell' animo di Francesca non baleni nemmeno il pensiero che quell' amore è una colpa infame, che quella passione è vile e mostruosa. La potenza del sentimento che la prende tutta la rende inconsapevole e incurante di ogni altra cosa: Dio ha potuto dannarla, ma non far si che il suo peccato le apparisse nella sua vera luce. E tanto è sincera e invincibile la sua passione, che essa ne parla con la maggiore semplicità, come di cosa che si comprende da sè, perchè non pensa nemmeno che debba ricercare una giustificazione chi sa amare così. Il sentimento dell'amore domina, unico signore, nell' anima di Francesca; ma vi assume aspetto individuale per la sua stessa potenza perchè, lo si può ben dire, non esiste altra donna al mondo che nell' amore risolva tutta la propria vita.

E dopo Francesca, Farinata. Alla figura intensamente femminile di lei che vive solo per l' amore di un uomo si contrappone la maschia e vigorosa anima

del partigiano e del fiorentino, in cui pare non vibri altro sentimento che non sia quello della città nativa e della parte ghibellina (Inf., Canto X). Dante erra col maestro fra le tombe ardenti in cui penano in eterno gli eretici, quando si sente chiamare da una voce che lo invita a fermarsi. È un concittadino che ha riconosciuto in lui il figlio della nobile patria alla quale forse fu troppo molesto, è la voce di Farinata, che pensando alla battaglia di Montaperti, in cui cogli altri Ghibellini sparse il sangue dei difensori del comune guelfo, pensa con tristezza alle lotte che hanno volto gli uni contro gli altri i figli della stessa città. E Dante si volge, e lo vede, magnanimo e sdegnoso in morte come in vita:

« Ed ei s' ergea col petto e con la fronte,
Come avesse lo Inferno in gran dispitto ». (v. 35-36)

Il poeta si avvicina; egli lo guarda alquanto, poi, con intonazione di sdegno, gli chiede: « Chi fur li maggior tui? » E udito il nome degli Alighieri, di una famiglia di guelfi, dimenticando la commozione che prima lo aveva preso al suono di una voce fiorentina, Farinata solo ricorda gli odî implacabili delle parti che dividevano la sua città; e le sue parole sono quelle di un nemico. — La tua famiglia è stata fieramente avversa a me, ai miei antenati, alla mia parte, talchè due volte li cacciai da Firenze. Alle aspre parole del ghibellino il giovane guelfo risponde con asprezza non minore, e con fiera ironia gli ribatte che i suoi furono sì cacciati, ma ritornarono in città dopo le sconfitte, mentre i ghibellini non hanno ancora appreso bene l' arte di ritornare in patria. Nel cuore di Farinata è penetrata bene addentro la punta dell' ironia, ma nell' aspetto egli rimane impassibile; solo le sue parole rivelano quanto disperatamente il suo spirito sia roso dalla sconfitta dei suoi.

« E se . . . . . .
Egli han quell' arte, disse, male appresa
Ciò mi tormenta più che questo letto ». (vv. 76-78)

Le sofferenze infernali sono piccolo supplizio al confronto dello strazio del ghibellino, che conosce la vittoria dei suoi nemici.

Ma perchè Firenze, che pure ad altri ghibellini concede il ritorno in patria, è sempre così implacabile contro il suo sangue? A Dante, che gli ricorda la strage di Montaperti, egli risponde (e le sue parole sono precedute dal sospiro di chi, fra gli odi del partigiano, sente pure che le lotte tra i figli della stessa città sono empie) che egli non è stato solo nelle battaglie, ma solo si è opposto a viso aperto a coloro che volevano la distruzione di Firenze.

In pochi versi Dante ha scolpito per sempre una delle più vigorose figure che vanti la poesia. Farinata è l' uomo di parte, che solo per la sua parte vive e respira e che solo per le vittorie e le sconfitte dei suoi gode e soffre, anche nell' Inferno; ed è insieme il fiorentino che, al di sopra di ogni cosa, pone la sua città, la sua Firenze. I due sentimenti si fondono nell' animo suo in modo indissolubile, e danno alle sue parole le vibrazioni della vita del '200. Ma Farinata è lo spirito magnanimo che prova ben più vigorosamente e, insieme, ben più nobilmente della turba dei partigiani del tempo suo quei sentimenti che sconvolgevano allora le anime: gli odi e gli amori politici ricevono così un carattere tutto proprio: solo Farinata può dire che il pensiero dell' esilio de' suoi *lo tormenta più del letto infuocato dell' inferno* —: solo Farinata può, in ogni parola, in ogni atteggiamento, mostrare tutta la forza d' un' anima che nessuna sventura giunge a piegare. I sentimenti che egli esprime sono quelli della sua età; in ogni tempo se ne possono provare altri più o meno simili; ma la

sua personalità li colora in modo nuovo e diverso da quello comune; molti dovevano essere i ghibellini fiorentini in quel tempo, ma si poteva incontrare fra essi solo un Farinata.

Nel *Macbeth* dello Shakspeare il vero protagonista è il peccato, il delitto, la potenza terribile del male, del sangue, del rimorso e della morte; e tutto il dramma esprime, con vigore infernale, il senso dell' orrore e del terrore. L' azione si svolge fra le popolazioni semi-barbare della Scozia medioevale, in un'età di ferro e di strage, in cui le passioni cozzano violente come spade; e la prima visione che si offre allo spettatore è quella di tre creature diaboliche, di tre streghe, sorelle fatidiche, che si compiacciono nel peccato e nella deformità. Il vecchio re Duncano, per ricompensare il suo generale Macbeth (che è pur suo parente) del valore che ha mostrato combattendo per lui, vuole conferirgli i più alti onori; ma non sono i messi del re che primi danno la notizia a Macbeth, bensì le streghe, che, incontrandolo insieme con Banco, gli presagiscono la sua nuova sorte, gli annunciano la corona reale e avvisano Banco che non sarà re, ma darà vita a una stirpe di re. Il mal seme è gettato; nell' animo di Macbeth è penetrato il disegno del regicidio, contro il quale lotta inutilmente; e chi ne vince le ultime esitazioni è la moglie, lady Macbeth, più ferocemente ambiziosa e più freddamente risoluta al delitto di lui. Duncano è loro ospite; e Macbeth, nella notte tenebrosa, piena di segni di morte e di spavento, vede un pugnale che lo guida nella stanza del vecchio re; ma appena compiuto il delitto, sente una voce che gli grida: Tu hai ucciso il sonno —; e le sue mani lo riempiono d' orrore, perchè tutta l' acqua dell' Oceano non potrà lavarle più.

Macbeth è re; ma un delitto ne chiama un altro, perchè la sua vita è consumata dai terrori e dai so-

spetti. Una prima vittima è Banco, i cui figli (secondo il presagio delle streghe) dovranno esser re. Ma, a corte, fra lo splendore del convito, è l'ombra di Banco che appare al re, si siede sul suo trono e lo riempie di terrore. Pure Macbeth non cessa di versare nuovo sangue per assicurarsi la corona, sinchè, alla fine, sorge contro di lui una rivolta. Intanto il rimorso consuma la vita della sua istigatrice, che errando nella notte in istato di sonnambulismo sente sempre nelle sue mani odore di sangue, l'odore del sangue di Duncano, che tutti i profumi dell'Arabia non potranno disperdere; essa muore così, uccisa dal suo peccato, mentre Macbeth finisce sul campo, combattendo disperatamente. Questo viluppo di delitti e di stragi è, l'ho già detto, l'espressione di un senso di spavento e di orrore, che si comunica allo spettatore: ma non basta certo accumulare le uccisioni sulla scena per ottenere lo stesso effetto, perchè talvolta invece si raggiunge così uno scopo ben diverso, il disgusto e l'irritazione: e ciò avviene quando l'azione è monotona, priva di vita e di originalità.

La fosca luce che le streghe proiettano sulla scena, riempiendo l'animo di un senso di mistero e di angoscia; la vigoria selvaggia delle passioni che dominano lo spirito dei personaggi; il pugnale che guida la mano di Macbeth; la voce che gli annuncia che ha ucciso il sonno; l'apparizione dello spettro di Banco; i tormenti notturni di lady Macbeth, che tenta invano di purificare le sue mani, di lavarle dal sangue che ha fatto spargere; infine le personalità dell'uno e dell'altra, fiere e feroci, ogni cosa, insomma, contribuisce a dare a quel senso di orrore (per natura sua generale) un carattere di individualità indimenticabile.

Tutte le potenze dell'inferno e tutte le forze malefiche dello spirito si raccolgono per produrre quella visione di delitti e di rimorsi e per esprimere quel

sentimento di terrore disperato, che solo uno Shakspeare poteva rendere così vivo e concreto nella sua pienezza e nella sua intensità.

Se il *Macbeth* è il dramma dell'orrore, l'*Amleto* è il dramma del dubbio e del pessimismo; ma, mentre nel primo è tutto il viluppo degli avvenimenti che esprime quel sentimento, nel secondo invece è nel protagonista, nella sua anima dolorosa e profonda che si raccoglie l'ispirazione dell'opera. Il giovane principe di Daminarca ha perduto da poco tempo il padre, e ha visto la madre passare a seconde nozze col cognato, che così gli ha tolto la corona: ma non è questo che lo preoccupa. Spirito pensoso e meditabondo per indole naturale e per abitudine di studi, egli si raccoglie in sè stesso e si rode e si consuma nella tristezza: il pensiero che la madre si è così presto dimenticata del marito non gli lascia pace e lo abbevera di amarezza, e dà ad ogni sua parola un senso doloroso ed aspro. Ogni cosa lo disgusta, ogni gioia gli appare vana: su tutto rivolge la sua ironia. Un affetto nutre nel cuore ancora, l'amore per Ofelia. Ma lo spettro paterno gli appare e gli rivela chiaramente un terribile segreto, che egli aveva divinato oscuramente: la morte del padre è l'effetto del delitto dello zio, che col veleno è salito al trono: l'ombra del morto re impone al figlio la vendetta; e Amleto giura di compierla.

Ma a questo punto nello spirito del principe avviene una crisi spaventosa: la sua amarezza e il suo pessimismo si intensificano e producono in lui un dubbio angoscioso che non gli dà requie; egli dubita della stessa realtà della sua visione, dubita dell'amore di Ofelia e la tormenta con gli scherni e le punture più amare; desolato, senza conforto, desidererebbe di uscire dalla vita, ma lo trattiene il dubbio dell'oltretomba. — Morire. dormire.... forse sognare! — E quel dubbio universale,

in cui si aggira senza posa, gli toglie ogni forza per l' azione. Egli si rimprovera per la sua inerzia, per l'indugio che pone nel vendicare il padre, si accusa di viltà; ma non si decide mai, perchè il lavorio sordo del pensiero soffoca l'iniziativa della volontà. Tutto ciò che sa fare, è fingersi pazzo, per sottrarsi ai sospetti dello zio; e nemmeno in questo riesce. Per necessità, egli uccide il padre di Ofelia; e la dolce fanciulla impazzisce e si uccide. Amleto, intanto, che era stato allontanato dalla Danimarca dal re che gli preparava la morte, e si era salvato perchè, per una divinazione improvvisa, non per consiglio deliberato, aveva osato aprire gli ordini segreti dello zio, ritorna in patria mentre viene sepolta Ofelia. Lo zio gli prepara la morte con un duplice tradimento: Amleto è invitato a una partita di scherma col fratello di Ofelia, Laerte, che deve servirsi di un' arma avvelenata; e la bevanda che gli è destinata contiene pure veleno. Ma, ancora una volta, è il caso che guida l' azione: la coppa avvelenata arreca morte alla madre, che voleva bere alla salute di Amleto. E Laerte (ferito dalla stessa arma con cui aveva colpito prima il principe, e che gli era sfuggita di mano nell' assalto), in punto di morte, rivela ad Amleto il tradimento dello zio; solo allora, vicino alla fine, Amleto colpisce l' assassino di suo padre e suo. E nell' ultimo soffio di vita egli ci appare lo spirito angoscioso e dubbioso che si è palesato in tutto il dramma: all' amico Orazio, che vorrebbe seguirlo nella morte, ordina di trascinare ancora in questo mondo odioso la sua penosa esistenza per narrare la sua storia e salvare il suo nome; e le ultime parole sono la suprema espressione del dubbio: « Il resto è silenzio ».

Il dramma qui non risiede nell' azione, ma nell' anima dolorosa ed esitante di Amleto: per ciò lo si può ben chiamare il dramma del dubbio. Ma questo stato d' animo riceve forma e determinazione perso-

nale dalla individualità di Amleto. Il dubbio che lo agita e gli impedisce di agire non sorge dalla pura riflessione scientifica, ma dallo sconvolgimento che produce nel suo pensiero la rivelazione del delitto dello zio. Prima, egli era un pessimista; da questo momento, egli è dominato da un'incertezza insanabile che si rivolge su ogni oggetto, e che si estende anche al mondo ultra-terreno. E il dubbio amletico non è solo forza corrosiva di ogni iniziativa, di ogni azione; per la stessa sua origine si unisce con un'intuizione amara della vita, che toglie allo spirito ogni serenità e ogni gioia. Nella scena del cimitero (Atto V, scena 1ª) Amleto parla con ironia implacabile di tutte le grandezze e di tutte le glorie umane; egli le vede dal punto della morte e del nulla; e allora, sotto quella luce, non esiste più differenza fra l'eroe e il mendico: la polvere di Cesare, mutata in argilla, serve a connettere le pietre di una capanna in rovina. Il sentimento che è espresso da Amleto è universale; ma nell'anima del principe di Danimarca si riveste di determinazioni e assume una intensità diverse da quelle comuni. Il *forse* angoscioso di Amleto è tutt'altra cosa dal: *Que sais-je?* del Montaigne, perchè deriva da una personalità profondamente diversa.

Il *Guglielmo Tell* dello Schiller è il dramma della libertà; e l'aspirazione che esso esprime ha la purezza e la forza del vento delle Alpi, fra le quali si svolge l'azione.

La scena è posta in Svizzera, in un paese rude e solenne cui i ghiacciai alpini servono di sfondo; e i costumi e i sentimenti del popolo di pastori, di cacciatori, di contadini che vi risiede hanno qualche cosa di augusto e di sacro, nella loro semplicità primitiva. Ma il governo tirannico di Alberto d'Austria affligge con ogni sorta di vessazioni e di angherie i sudditi; e queste

giungono a tal segno che sono le donne (Atto I, scena 2ª) e i vecchi (Atto II, scena 1ª) che fanno sentire i più fieri lamenti; è Gertrude che eccita il marito alla rivolta.

E la rivolta si prepara nella notte, fra i ghiacciai, sulle rive di un lago: ma i congiurati che si raccolgono per abbattere il potere iniquo che li opprime cercano solo di fare trionfare di nuovo gli antichi diritti della loro terra, senza pretendere di correre per nuove vie; e la stessa adunanza che tengono è governata dalle consuetudini e dalle norme tradizionali dei loro padri.

All' adunanza manca un uomo che pure è tra i più amati e più rispettati, Guglielmo Tell, il cacciatore instancabile; egli, a chi l'aveva invitato a parteciparvi, aveva risposto che, quando vi fosse stato bisogno dell'opera sua per l' azione, non avrebbe mancato all' appello, ma che si sentiva incapace di lunghe riflessioni e di scelte faticose (Atto I, scena 3ª). La moglie teme che egli abbia preso parte alla congiura; Guglielmo Tell lo nega, ma aggiunge che, se la patria lo chiamasse, risponderebbe all' appello.

« Già ti porranno
Dove siavi periglio, e come sempre,
Sarà la parte tua la più gravosa »,

predice la donna, che lo conosce; ma con nobile semplicità il Tell risponde che

« In ragion all' aver cade il tributo ».
(Atto III, scena Iª: trad. Maffei).

È appunto quest' uomo semplice, amante della vita libera e pericolosa del cacciatore, non inclinato alla meditazione e al lavoro faticoso del pensiero che, colpito terribilmente dalla tirannia del rappresentante dell'imperatore, lo uccide e diventa così il fondatore della libertà del suo paese.

Il dramma riceve la sua vita da un sentimento generale, l'aspirazione alla libertà; ma essa non rimane una pura parola priva di contenuto, perchè i montanari della Svizzera intendono per libertà qualche cosa di concreto e di vivo, il diritto di valersi delle loro leggi, dei loro costumi, delle loro autonomie tradizionali. Il sentimento che li anima è ben diverso da quello che dirige l'azione del Marchese di Posa, nel *Don Carlos* dello stesso autore; nulla s'incontra negli abitanti semplici, schietti, rudi delle gole alpine dell'enfasi rettorica del cosmopolita astratto che, in età meno matura, lo Schiller aveva creato. E la differenza di valore dei due drammi è immensa; il *Don Carlos*, appunto perchè non oltrepassa la cerchia delle astrazioni vuote, è gonfio e rettorico; e il marchese di Posa, che ne è l'eroe, riesce insopportabilmente pesante perchè non sa dare impronta personale ai sentimenti che esprime, inquanto il suo programma di libertà universale rimane una formula vuota. Nel *Guglielmo Tell* invece vibra la vita vigorosa di una gente fieramente attaccata alle tradizioni e alle leggi degli avi; i suoi personaggi non sono più astrazioni morte, create dal poeta per portare sulla scena le sue concezioni teoriche, ma uomini vivi, che danno all'aspirazione alla libertà (che è il sentimento che si esprime nel dramma) carattere e impronta fortemente personale.

La libertà che è invocata da quei pastori, da quei contadini, da quei cacciatori è la libertà che può sorridere ad anime vergini e forti, purificate e sublimate dalla vista solenne delle Alpi Elvetiche; e perciò chi legge il *Guglielmo Tell* sente che l'animo suo è trasportato in un mondo più alto e più puro, semplice e grandioso come i ghiacciai alpini.

L'ipocrisia che si naconde sotto il velo della devozione è uno degli oggetti più frequenti del riso e dello

scherno dei novellieri italiani, dal Boccaccio in poi; e in Francia ben prima del Molière la letteratura medioevale dei *Fabliaux*, del *Roman de Renart*, del *Roman de la Rose* si era impadronita di questo argomento in cui aveva trovato una delle più ricche fonti di satira. È dunque uno stato d'animo generale quel complesso di sentimenti e di tendenze che il Molière porta sulla scena col *Tartufe*. Ma il falso devoto dalla voce melliflua e dall'aspetto insinuante che, sfruttando la credulità del suo ospite, si fà concedere ogni diritto nella casa in cui è accolto, e non contento di avere ottenuto la donazione completa dal suo benefattore, tenta di rubargli la moglie, non è un tipo astratto e impersonale, ma un individuo che ha una vita e una storia tutta sua, che raccoglie in sè, in modo tutto particolare, l'intelligenza fine, la mancanza di scrupoli, la correttezza esteriore di condotta, la sensualità grossolana.

Chi ha una volta sola conosciuto questa figura non la dimentica più e la riconosce fra mille. Si ricordi, fra le altre, la scena in cui Tartufo tenta di sedurre Elmira (Atto III, scena 3ª): e in particolare vi si leggano i versi in cui l'ipocrita comincia a svelare le proprie intenzioni (1): si pensi all'audacia spudorata con cui, vistosi smascherato, si rivela completamente e, valendosi di un segreto confidatogli da chi fino all'ultimo momento ha riposto in lui la più cieca fiducia, lo denuncia alla giustizia per avere partecipato a reati politici: e si riconoscerà quali profonde caratteristiche individuali distinguano Tartufo dagli altri ipocriti dello stesso genere e lo rendano, per la complessità della natura e per la sottigliezza della intelligenza, ben più temibile di essi. E si noti che è in questa forma individuale di sentimenti e di tendenze di natura ge-

(1) *Elmire* — Que fait là votre main?
Tartufe — Je tâte votre habit: l'étoffe en est moelleuse.

nerale che risiede il valore estetico dell'opera, cui non giova certo il volgare intreccio amoroso che dovrebbe servirgli di struttura.

E lo stesso può dirsi di un altro lavoro del Molière che, per la sua stessa profonda impronta personale, non sempre è stato inteso giustamente; voglio parlare del *Misanthrope*. L'individuo che, come Alceste, prende in odio gli uomini e la società perchè non scorge negli uni e nell'altra che doppiezza e perfidia non è nuovo; ma in Alceste, nell'uomo dai nastri verdi, è qualcosa di vivo e di sincero che manca, ad esempio, al Timone di Luciano. Alceste non è il misantropo tipo, è un determinato uomo, irascibile, pronto agli scatti, insofferente delle ipocrisie della vita sociale, che, a suo dispetto, è caduto nelle reti di una donna leggera e ingannatrice, per la quale prova bensì disprezzo e odio ma da cui non sa liberarsi: in Alceste si esprime una personalità complessa e vivente, che concilia in modo poco logico ma molto reale le tendenze più opposte che si possano incontrare. Il dramma riceve vita dall'anima del protagonista, in cui si atteggiano in modo individuale quei sentimenti di asprezza, di repulsione per la convenzioni sociali, di amore misto di disprezzo e odio per la persona amata che, da quando l'umanità esiste, si incontrano nella vita e sempre si incontreranno. Nel secolo di Luigi XIV il Molière era accusato di colpire troppo a sangue per bocca del suo eroe le abitudini dell'aristocrazia e della corte; e i marchesi autentici non gli perdonarono di essere stati presi per modello di Acante e di Clitandre; nell'epoca della rivoluzione i nemici della vecchia società francese gli rimproverarono di avere reso ridicolo Alceste, in chi vedevano l'espressione dei loro rancori e dei loro odi. Ma il dramma del Molière non voleva servire a fini sociali o politici, perchè la sua essenza era puramente e

semplicemente artistica, inquanto dava vita concreta e singola a un gruppo di tendenze contraddittorie che troppo spesso agitano la povera coscienza umana.

Esempi più chiari in favore delle mie conclusioni offre la poesia lirica perchè, per la sua stessa natura essenzialmente soggettiva, in essa è quasi sempre espresso un sentimento, che coincide con quello che si accompagna all'intuizione germinale della creazione. Nelle produzioni epiche e drammatiche il poeta può, esprimendo stati d'animo particolari, non riviverli direttamente ma invece raffigurarli nella forma di un'intuizione; il poeta lirico invece, salvo rarissime eccezioni (le liriche descrittive, per esempio), dà veste concreta a i sentimenti che ha provato direttamente: ma la sua opera può vivere solamente se le emozioni che egli rivela col mezzo di intuizioni concrete hanno insieme natura umana, cioè possono essere rivissute da tutti gli uomini, e intensità e profondità più vigorose di quelle comuni e se traggono alimento dall'intimo dell'anima sua.

Alle più alte e sincere creazioni della nostra lirica appartiene (almeno a mio parere) la ballata di Guido Cavalcanti (1):

> « Perch' i' no spero di tornar giammai,
> Ballatetta, in Toscana ».

che non è ammirata quanto meriterebbe.

E' il sospiro nostalgico dell'esule, che aspira vanamente alla gioia, che non spera di ottenere, di rivedere la sua donna: ma l'angoscia che l'ispira riceve intensità nuova dalle condizioni particolari del poeta, che sente:

> « che la morte
> *lo* stringe sì, che, vita *l'* abbandona ».

(1) G. Cavalcanti, *Rime*: Lanciano, Carabba, 1910.

In Guido, lo strazio dell'amante, dell'esule e dell'uomo che sente che gli si avvicina l'ultima ora e vede che deve morire in terra straniera, lontano dalla patria, dalla sua donna, da ogni persona cara si fondono indissolubilmente e comunicano alla sua voce una intonazione inarrivabile di mestizia dolce e rassegnata.

Vicino a morte, egli, che non potrà più rivedere la sua donna e la sua Toscana, si volge alla sua ballata raccomandando alla sua pietà l'anima sua e pregandola che la porti con sè a colei che egli ha sempre nel cuore:

« Tanto è distructa già la mia persona
Ch' i' non posso soffrire:
Se tu mi vuo' servire
Mena l'anima teco,
Molto di ciò ti preco,
Quando uscirà del core. »

Il sentimento generale che è espresso dalla ballata è lo strazio di chi deve morire lontano da ogni cosa amata: ma questo sentimento doloroso riveste carattere determinato dalla personalità del poeta, che soffre e perchè esule e perchè amante e perchè consumato dalla malattia.

In condizioni diverse, il poeta, che (a testimonianza di Dino Compagni) (1) era « cortese e ardito, ma sdegnoso e solitario e intento allo studio », avrebbe parlato ben diversamente. Dall'uomo che aveva spronato il cavallo e lanciato un dardo contro Corso Donati, avremmo atteso altre parole, più fiere e più sdegnose, pur nell'esilio; dal pensatore che, seguendo le traccie del Guinizelli, aveva improntato di dottrina filosofica le sue liriche amorose (2), ci saremmo aspettati una poesia più

(1) *Cronica Fiorentina*, Libro I. (Mi servo dell'edizione curata da G. Capponi, Firenze, Barbera, 1858, p. 49).

(2) Cf. la canzone: *Donna me prega, perch' io voglio dire*.

scolasticamente sottile. Ma la malattia che lo consuma gli ha fatto dimenticare e gli sdegni e gli odî dell'uomo di parte e la scienza aristotelica della scuola. Rimane solo l'amore, in ciò che ha di più umanamente profondo e sincero, e il dolore nel suo strazio più pungente: e l'uno e l'altro parlano insieme e per la passionalità profonda che esprimono assicurano alla ballata dell'esule la vita eterna della poesia.

Se il pensiero di una fine immatura, non consolata dall'estremo saluto delle persone care e della donna amata riempie di tristezza il canto dell'esule Cavalcanti, il terrore della morte, il raccapriccio spasmodico, angoscioso che prova anche l'anima più forte quando si raffigura la dissoluzione del suo corpo e la miseria fisica in cui l'ultima sorte fà piombare parimenti tutti gli uomini ispira a quel grande e strano poeta che si chiama Francesco Villon le liriche più sincere e più intensamente vissute. Il cantore vagabondo che più volte, per colpe gravi, aveva dovuto conoscere la prigione e le catene, era tormentato dalla visione macabra del dissolvimento, visione che del resto in Francia perseguitava come un'ossessione lo spirito di un gran numero dei suoi contemporanei. Ma la poesia che meglio esprime questo senso angoscioso della morte e dell'annientamento fisico è la ballata (1) scritta dal Villon per sè e per i suoi compagni che in carcere aspettavano da un giorno all'altro di essere impiccati. Sono i loro miseri corpi appesi alle forche che implorano la pietà dei vivi, supplicandoli di non provare disdegno per coloro che sono stati uccisi dalla giustizia, ma invece di

(1) *Epitaphe en forme de ballade, que feit Villon pour luy et ses compagnons, s'attendant estre pendu avec eulx.* (Mi servo dell'edizione delle *Oeuvres complètes de F. V.*, curata da Pierre Janet; Paris, Flammarion).

intercedere in loro favore presso il Figlio della Vergine Maria, affinchè, per sua grazia, li preservi dalle pene infernali. Non ira contro i morti, ma pietà!

« La pluye nous a debuez et lavez,
Et le soleil dessechez et noirciz;
Pies, corbeaulx, nous ont les yeux cavez,
Et arrachez la barbe et les sourcilz.
Jamais, nul temps, nous ne sommes rassis;
Puis çà, puis là, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesser nous charie,
Plus becquetez d' oyseaulz que dez à couldre.
Ne soyez donc de nostre confrairie,
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre! »

La visione del dissolvimento che ispira al Villon, oltre questa lirica, alcune fra le sue più forti creazioni (cf. le strofe XXXIX–XLI del *Grand Testament,* che contengono accenti di una sincerità tormentosa; e la *Ballade des dames du temps jadis,* in cui risuona il ritornello sinistro: « *Mais où sont les neiges d'antan!* »), dà un carattere particolare al sentimento della morte, che aveva precedentemente suscitato altri cantori e altri doveva fare sorgere più tardi. Il sentimento della morte ha sempre fatto vibrare lo spirito umano, perchè per la sua natura è universale; ma nei vari tempi e nei diversi poeti si è atteggiato diversamente. Il cantore dell' *Ecclesiaste* trova in esso la ragione dello scoramento che gli fà esclamare: Vanità delle vanità, ogni cosa è vanità. Orazio, pensando alla fine che attende tutti gli uomini, rivolge a Leuconoe l'invito a godere il giorno che fugge:

« Carpe diem
Quam minumum credula postero (1) ».

(1) *Carminum Liber* I, XI.

Per gli spiriti ascetici dell' età medioevale il sentimento della morte si collega sopratutto colla visione della vita d' oltretomba. Amleto nel cimitero rivolge un' ironia senza pietà alla miseria delle glorie umane. Altri poeti, di cui parlerò in breve fra poco, il Leopardi, il Vigny, il Pascoli, saranno da quel sentimento eccitati alla disperazione, al disdegno, alla pietà. Per il Villon, la morte è la dissolvitrice del corpo, che riduce l' uomo in avanzi nauseanti e sinistri: e certo solo chi aveva visto la morte così da vicino, chi aveva sentito il brivido gelido del condannato che attende da un momento all'altro di penzolare dalla forca tra il gracchiare dei corvi affamati poteva esprimere, con un' angoscia così pungente, con accenti così personali, quel senso di orrore e di mistero.

La lirica leopardiana (1), nelle sue espressioni più vive e più profonde, è dominata da un sentimento unico, il sentimento della vanità di ogni cosa, del dolore invincibile della vita: ma questa concezione pessimista non rimane astratta, non si schematizza in affermazioni impersonali, ma vibra di vita e di colore, perchè si nutre di tutte le sofferenze, di tutta l' esperienza dolorosa del poeta; e ogni lirica particolare le dà determinazioni nuove e atteggiamenti diversi. Vedete la lirica *A Silvia*. Certo vi si parla della infelicità della esistenza umana: e il poeta chiede alla natura perchè non mantenga le promesse ingannatrici che fà alla età giovanile, ai cui occhi tutto appare ridente e pieno di speranze. Ma il cuore del Leopardi, mentre egli parla così, è agitato dal ricordo di una fanciulla amata e perduta prima del tempo: le illusioni della giovinezza erano divise da Silvia, che doveva poi essere consumata segretamente dalla malattia, e morire priva delle gioie che si era

(1) *Le poesie*, ed. Mestica; Firenze, Barbera, 1888.

ripromesse dalla vita. Il ricordo del passato e delle speranze che suscitavano insieme l' amore e la giovinezza rendono più *acerbo* e *sconsolato* il presente doloroso.

« Lingua mortal non dice
Quel ch' io sentiva in seno »,

allora; ma invece ora, che la morte è passata e, prima del tempo, sono cadute le illusioni della giovinezza, il poeta si chiede:

« Questo è quel mondo? questi
I diletti, l' amor, l' opre, gli eventi
Onde cotanto ragionammo insieme?
Questa è la sorte delle umane genti? »

L' ultima visione è quella della *morte e della tomba ignuda,* che Silvia accenna di lontano.

Dai dolori della sua esistenza il Leopardi assurge qui a una intuizione pessimista della vita: ma la teoria generale (o, a dir meglio, il sentimento di sconforto che essa suscita nell' anima) si concreta e si individua appunto nelle esperienze personali da cui è nata. Il dolore universale è il tema: ma la morte di Silvia, ma la perdita delle illusioni giovanili, ma il contrasto fra il passato e il presente danno colore e vita a questa ispirazione leopardiana in cui si raccolgono nell' unità superiore del dolore universale il senso dell' amore e quello della morte.

Nella breve lirica « *A sè stesso* » in apparenza non si ha che l' espressione nuda e fredda della concezione pessimista:

« Amaro e noia,
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo ».

Ma è solo un' apparenza. E' vero che ormai nel poeta è spento per sempre persino il desiderio delle care illusioni che gli rendevano meno triste la visione della

realtà. Ma lo *stanco cuore* non ha ancora cessato di battere; la stessa insistenza del poeta nell' affermare la vanità e la miseria di ogni cosa è l' indizio sicuro dello strazio interno che lo consuma.

« Non val cosa nessuna
I moti tuoi, nè di sospiri è degna
La terra »;

egli dice; ma è appunto questo senso della nullità, della mancanza di valore di ogni cosa, che forma la sua disperazione.

« Dispera l' ultima volta. »

La calma che egli vorrebbe conseguire è la calma esteriore che ricopre il più profondo tormento interiore, dal quale si sprigiona un movimento di disprezzo per ogni cosa.

« Omai disprezza
Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, a comun danno impera,
E l' infinita vanità del tutto. » (1)

La visione di questa vanità non rimane dunque astratta e impersonale, anzi provoca nell' anima del Leo-

(1) Questi versi offrono un' altra prova di ciò che ho detto sopra, distinguendo l' unità logica da quella estetica, perchè racchiudono una vera e propria contraddizione che però è condizione della bellezza della poesia. Infatti è contraddittorio parlare nello stesso tempo della *infinita vanità del tutto* e del *brutto poter che ascoso a comun danno impera:* se questo esiste, il mondo sarà dominato dal male, sarà odioso, ma non vano. E pure esteticamente questa contraddizione non esiste; anzi, i due elementi antitetici della vanità e del male si conciliano e si fondono nella unità superiore del sentimento pessimistico, che con la loro sintesi rendono più intenso e più spasmodico, e quindi più personale.

pardi i sentimenti più profondi, più intensi che possano agitare uno spirito umano, la disperazione e il disprezzo universale: e nella loro stessa intensità essi assumono carattere personale, perchè solo un uomo che avesse vissuto la vita del Leopardi poteva provarli ed esprimerli così.

Si confronti col poeta italiano un poeta francese, Alfred de Vigny, che esprime le stesse concezioni; e si vedrà quale diverso colorito e quale diverso atteggiamento esse ricevano dalla personalità dell'uno e dell'altro.

Anche il Vigny (1) considerava la natura non come una madre, ma come una tomba, e vedeva in essa un teatro impassibile della commedia umana *(La maison du berger)*; egli pure affermava che, nel caos del destino, vi sono soltanto due cose sicure, *la sofferenza e la morte* (*Paris):* ma il suo pessimismo non gli strappava dalle labbra le esclamazioni disperate del Leopardi, anzi le chiudeva nel silenzio e nel disdegno.

Nella *Mort du loup* è questa la rivelazione che il poeta riceve dalla fiera che egli insieme con una banda di cacciatori ha inseguito e ferito a morte. Il lupo

« sans daigner savoir comment... a péri
Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri. »

Allo spettacolo di quella fine silenziosa, un mondo di sentimenti agita l'animo del poeta che ha vergogna dell'umanità, perchè comprende che:

« A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse ».

L'ultimo sguardo del lupo morente penetra nel cuore del suo uccisore che vi legge un insegnamento supremo;

(1) Mi servo della *Poésies complètes*, ed. Charpentier, Paris, 1882.

l'invito di raggiungere, collo sforzo della meditazione, quella stoica fierezza che esso ha posseduto sin dalla nascita.

« Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t' appeller,
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler ».

E la stessa ispirazione domina *Le mont des oliviers*.

Nella notte di passione, Gesù, triste fino a morte, lasciato solo dagli apostoli, che sono domati da un sonno invincibile, divenuto uomo, si sente stringere il cuore dal terrore; e allora, rivolgendo sul mondo e sull' uomo un pensiero umano, si prostra davanti a Dio, pregandolo di svelare all'umanità il mistero della vita. Ma Dio non risponde; e Gesù vede apparire nella notte la torcia di Giuda.

E la lirica si chiude col *Silenzio*.

« S' il est vrai qu' au Jardin sacré des Écritures,
Le Fils de l' homme ait dit ce qu' on voit rapporté;
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l' absence
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité ».

La natura è il regno del male e del dolore; il mistero incombe sull' uomo, che svanisce senza lasciar traccia; Dio è muto al grido degli esseri.

Davanti a questo spettacolo, una sola cosa rimane che abbia valore, il silenzio e il disdegno. Gemere, piangere, pregare? Sono del pari prove di viltà; solo il silenzio è grande, e conserva all' uomo la sua dignità. Nè deve l' uomo chiudersi nell' inerzia: faccia il suo dovere, vigorosamente, non per averne ricom-

pensa o lode, non perchè la legge del dovere sia sacra, ma per non abbassarsi, per non avvilirsi: alla fine, soffra e muoia in silenzio, sdegnoso davanti alla natura come davanti a Dio.

Siamo ben lontani dalla disperazione leopardiana.

La concezione pessimistica, penetrando in un'anima stoicamente sdegnosa, non si espande in lamenti ma si concentra e si approfondisce; nessun rimpianto per le illusioni perdute, nessun rimprovero alla natura per gli inganni che prodiga e pei dolori che arreca; solo i deboli gemono o pregano, il forte disdegna e tace. Si giudichi come si vuole dell' atteggiamento del Vigny: nessuno potrà negare che l' intuizione pessimista riceva nei suoi versi una forma ben personale e che vibri di una commozione tanto più profonda quanto più intima e segreta. Non è la teoria astratta che dà valore di poesia ai versi severi del Vigny, ma la potenza di commozione interiore che li anima e che ci mostra che il poeta ha ben intensamente vissuto il suo pensiero.

La stessa concezione pessimista, penetrando nell'anima dolce e dolente del Pascoli, suscita il senso della pietà per tutti gli uomini: non più la disperazione, non più il silenzio sdegnoso, ma l' amore e la compassione.

Nel carcere di Ginevra (1) è la voce del padre ignoto che ammonisce l'assassino dell' imperatrice Elisabetta; è la voce di chi piange, perchè ha contemplato la vita dal supremo culmine del vero, dalla morte; e di là non ha più scorto nè grandi, nè piccoli, nè re nè plebe, ma solo:

« un formicolio nero
di piccole ombre erranti per le dune,
e ne saliva dentro il cielo austero
un grido d' infelicità comune ».

---

(1) *Odi e Inni*, Bologna, Zanichelli, 1906.

Tutti mortali, e tutti infelici gli uomini; e se, nel lieve fiotto della vita, alcuno per poco sale o discende, la morte agguaglia tutti. E, di fronte alla sofferenza e alla morte, non deve restare posto per l'odio, che è sempre stolto:

« è la *pietà*, che l'uomo all'uom più deve ».

Eguale è il motivo che ispira *I due fanciulli*. I fratelli, che nelle risse fanciullesche hanno alzato la mano l'uno sull'altro, nella tenebra notturna, presi dal terrore, si conciliano; e pacificati appaiono alla madre. Ma che sono gli uomini se non quei fanciulli?

« Uomini nella truce ora dei lupi,
pensate all'ombra del destino ignoto
che ne circonda, ed a' silenzi cupi
che regnano oltre il breve suon del moto
vostro e il fragore della vostra guerra,
ronzio d'un' ape dentro il bugno vuoto.
Uomini, pace! Nella prona terra,
troppo è il mistero; e solo chi procaccia.
d'aver fratelli in suo timor, non erra.
Pace, fratelli! e fate che le braccia
ch'ora o poi tenderete ai più vicini,
non sappiano la lotta e la minaccia.
E buoni veda voi dormir nei lini
placidi e bianchi, quando non intesa,
quando non vista sopra voi si chini
la Morte con la sua lampada accesa (1). »

La sofferenza, la morte, il mistero non ottengono dal cuore del Pascoli che una risposta: l'amore, la pietà per gli uomini, affratellati dal dolore. La stessa visione del male del mondo suscita tre sentimenti profonda-

(1) *Primi Poemetti;* Bologna, Zanichelli, 1904.

mente diversi nei poeti che abbiamo ricordato, la disperazione nel Leopardi, il disdegno silenzioso nel Vigny, la pietà per tutti nel Pascoli; ma in ciascuno di essi il sentimento dominante, universale nella sua natura, riceve impronta personale, perchè proviene dall' intimo del suo cuore, è il frutto maturato dalle sue lagrime e dalla esperienza che ha fatto delle miserie della vita. È l'esperienza delle disillusioni e delle avversità delle malattie che genera la poesia leopardiana; l' esperienza materiata dai tormenti silenziosi della meditazione e colorata dal senso severo della dignità personale che nutre l' ispirazione del Vigny; l'esperienza della morte, che sino dalla fanciullezza disperde la sua famiglia, e della miseria che travaglia i superstiti che alimenta la lirica del Poscoli.

Anche quella che si chiama *poesia di pensiero* è essenzialmente l'espressione di uno stato d'animo personale e per il suo atteggiamento e per la sua intensità e potenza.

Nei versi che ho ricordato vibrano note ben più intense di quelle comuni; la disperazione, il disdegno, la pietà acquistano una passionalità nuova, e per questo rivelano un mondo ideale di alta poesia.

La tristezza ispira il De-Musset dopo che un amore infelice ha gettato per sempre un' ombra sul suo animo; e forse nella lirica che appunto porta il titolo *Tristesse* (1) più intensamente che altrove vive il suo dolore e il suo scoramento. Sono versi brevi, di una musicalità languente e dolce che pare tessuta di sospiri quelli che cantano la pena del poeta delle *Nuits*:

---

(1) Dalle *Poésies* (nell'edizione delle *Oeuvres* in 1 vol.: Paris, Charpentier, 1882).

« J'ai perdu ma force et ma vie,
Et mes amis et ma gaité;
J' ai perdu jusqu'à la fierté,
Qui faisait croire à mon génie ».

La tristezza del Musset non urla, non impreca più: ormai, l' odio non la colora, lo sdegno non la suscita; è un sentimento dolce e appassionato che rivela un'anima femminilmente elegiaca, cui le prime miserie della vita hanno recato forse più sorpresa che irritazione.

Il Musset ha qualche cosa di infantile nei suoi lamenti; povera anima priva di energia e di vigore, fatta per vivere in un mondo di sogni e di illusioni, dopo le prime rivolte si accascia, perde ogni fiducia in se stesso, prova disgusto per la realtà dolorosa della vita. Il suo cuore effonde la sofferenza che lo consuma in una nenia mesta, priva di accenti alti e fieri: la sua tristezza non sa vibrare che in tono minore. Un solo conforto gli rimane, il ricordo del pianto che ha versato:

« Le seul bien qui me reste au monde
Est d'avoir quelquefois pleuré ».

In questi pochi versi noi sentiamo rivivere tutta una storia dolorosa di lagrime e di martirio interiore. La sofferenza che affiigge il Musset è sincera e il suo lamento è l' espressione di uno strazio profondo: era necessario che un uomo vedesse la propria vita spezzata per sempre perchè noi potessimo leggere alcune fra le più belle liriche della poesia francese.

Non è certo il Musset il primo che abbia cantato le sofferenze di un amore tradito; non è il primo cui una crisi amorosa abbia colorato di tristezza la vita; ma è il primo che abbia espresso con una mestizia così languida e scorata i dolori, l' abbattimento, lo sconforto dell' animo suo.

La sua mestizia sgorga dalla sorgente più intima del suo spirito impressionabile di fanciullo che anche un fiore poteva ferire. Tutta la personalità del poeta si rivela nei suoi versi; e per questo il Musset non sarà mai dimenticato, e quanti hanno conosciuto le sofferenze dell' amore rileggeranno con commozione profonda quelle liriche sospirose, piene di tristezza e di rimpianto, il fiore più bello di una vita di angoscie. Un sentimento universale ha ricevuto così determinazioni individuali dalla natura intima del poeta e gli ha ispirato le sue creazioni più alte.

Ben diverso era l' amore, che agitava *il cuore dei cuori*, nella sua breve dimora fra gli uomini. *L'anima di Titano entro virginee forme*, il poeta di Prometeo, che doveva, dopo avere creato alcune fra le più sublimi visioni che l' umanità conosca, finire nel mare, travolto dalle tempeste, l' uomo, di cui le onde del Mediterraneo dovevano restituire solo un cadavere cui la pietà degli amici tributasse gli onori supremi del rogo, davanti agli occhi pensosi del Byron, ha mostrato nell' *Epipsychidion* (1), (in quella maravigliosa creazione che egli chiamava la storia idealizzata della propria vita) come si potesse sentire l' amore. Lo Shelley pensava di continuare l' opera dei lirici del *dolce stil nuovo* o, a dir meglio, intendeva di interpretare la concezione dell'amore che era stata esposta da Dante; e infatti l'amore che egli canta è l' amore ideale, lo slancio che spinge un' anima verso un'altra anima: e nella donna del suo amore egli esalta l'espressione vivente dell'ideale che brilla agli occhi di quanti non possono trovare nella realtà fuggevole della vita alcuna cosa che appaghi le loro aspirazioni. Ma quanto è diversa la sua Emilia dalla

(1) Mi servo della traduzione del Sanfelice (nei *Poemetti* di B. P. Shelley; Milano, Sonzogno).

Beatrice dantesca! e quale nuovo mondo di visioni, di sogni, di sentimenti si rivela nell' *Epipsychidion!*

Sino dai primi versi ci sentiamo trasportati in una atmosfera nuova di vita. « Serafino del cielo! troppo gentile per essere umano, che veli sotto quella forma radiante di donna tutto ciò che non si può sostenere in te di luce, d'amore e d'immortalità! Soave benedizione nella maledizione eterna! Velata gloria di questo tenebroso universo! Tu, Luna oltre le nubi! Tu, forma vivente fra i morti! Tu stella sopra le tempeste! Tu meraviglia, e tu bellezza, e tu terrore! ». Il poeta è preso da sbigottimento quando pensa alla sublime gloria della sua donna; e si conforta solo pensando che l'amore agguaglia ogni cosa: « lo spirito del verme, nell'amore e nell'adorazione, si confonde con Dio ».

Non con un nome solo, ma con tutti i nomi più dolci che le labbra possano rivolgere a un essere umano lo Shelley si rivolge a lei: « Sposa! Sorella! Angiolo! Pilota del fato il cui corso è stato così cieco di stelle! o troppo tardi amata, o troppo presto adorata da me! »

Così non si parla a una donna mortale, ma a una creatura superiore; e in essa infatti il poeta vede incarnata la visione che è apparsa al suo spirito sino dai primi anni della sua vita e che invano ha cercato di raggiungere sino a quel momento. « Vi era un essere che il mio spirito spesso incontrò nelle sue visioni, molto in alto, nella chiara aurea primizie dell' alba di mia giovinezza, sulle fatate isole di verde soleggiato tappeto, in mezzo alle incantate montagne e alle caverne del sonno divino, e sulle aeree onde dei sogni meravigliosi, de' quali il tremulo pavimento sosteneva i suoi lievi passi ».

Alla sua idealità scesa nel mondo lo Shelley si rivolge, coll'invocazione appassionata dello spirito amante, per invitarla a seguirlo, fuggendo il mondo, in un'isoletta dell' Egeo, sola e deserta, ove ancora continua la vita semplice e innocente delle età primitive.

In quell' isola d' incanto « tutto il luogo è popolato di aure soavi; il leggiero, lucido elemento che avvolge l' isola è pieno del profumo de' fiori di limone, che ondeggia come nebbia carica di piove invisibili, e cade sulle palpebre come languido sonno; e dal muschio spuntano e guardano viole e giunchiglie, e vibrano il loro acuto profumo nel cervello si chè si sviene a quella piena deliziosa.

Ed ogni moto, odore, raggio ed accento, è unisono con quella musica profonda, e ciò è un' anima nell' anima; essi sembrano come echi di un sogno prenatale ».

In quel luogo di sogni, i due amanti vivranno una vita sola, si confonderanno, si perderanno l'uno nell'altro sino a diventare « una sola speranza in due voleri, un solo volere, sotto l'ombra di due intelletti, una sola vita, una sola morte, un solo cielo, un solo inferno, una sola immortalità, un solo annientamento ».

Non nuovi dunque i motivi che echeggiano nella musica eterea dell'*Epipsychidion:* sempre, da quando lo spirito umano ha palpitato e sofferto, le anime amanti hanno provato il bisogno di fondersi, di formare un essere solo, di vivere una sola vita; sempre, almeno negli anni della giovinezza, l'amore ha rivestito le forme più pure e più alte e ha visto nella donna amata l'idealità scesa in terra; sempre, agli occhi dello spirito è brillata la visione di una vita più bella e più pura, lontana dalle piccole cure della realtà giornaliera. Il sentimento predominante, l' aspirazione a un amore puramente ideale, prima dello Shelley aveva ispirato le liriche della *Vita Nuova* e quelle dei cantori del *dolce stil nuovo*. Ma a qnesti sentimenti, a queste aspirazioni cosi profondamente umani, cosi tenacemente radicati nello spirito, lo Shelley ha dato un' impronta nuova e indimenticabile, perchè li ha rivissuti nell' intimo del proprio essere e li ha resi propri, per l'eternità.

È un mondo tutto nuovo, quello della poesia shel-

levana, un mondo etereo, di musica, di sogno, di mistero, ove gli oggetti appaiono trasfigurati e assumono l'aspetto incantato di visioni; leggendo quei versi, pare che risuonino all'orecchio voci non bene comprese ma divinate e che ritornino alla mente ricordi di un'età lontana, e pur sempre presente.

Il poeta aveva ricevuto il dono di vedere il mondo e la vita con gli occhi di uno spirito puro e di rivestire di idealità e di sogno ogni immagine e ogni realtà; le sue concezioni filosofiche, quali sono espresse, ad esempio, nella conclusione della *Sensitiva* (« Siamo noi e tutto ciò che è nostro che cangiammo.... Per l'amore, la bellezza e il piacere non vi è morte nè cangiamento; la loro possa eccede gli organi nostri, che non sopportano la luce essendo essi stessi opachi »), non sono altro che la espressione concettuale del suo modo di apprendere la realtà o, a dir meglio, del suo sentimento della vita. Quel senso mistico e sognante che è tutto proprio dell'anima dello Shelley imprime sulle sue creazioni poetiche la traccia incancellabile della sua personalità; e l'*Epipsychidion*, che pure vorrebbe essere un riflesso della *Vita Nuova* e ne esprime il sentimento ispiratore, ne è lontano tanto quanto la personalità dello Shelley si allontana da quella di Dante.

L'ispirazione a una vita remota dal mondo, trascorsa al fianco della donna amata, quell'aspirazione che simboleggia il desiderio che punge invincibilmente lo spirito di allontanarsi dalla realtà presente per rifugiarsi in una sfera nuova di esistenza più bella e più radiante, e che aveva già ispirato a Dante il sonetto del *Canzoniere:*

« Guido, vorrei che tu e Lapo ed io »,

dettava al Heine uno dei suoi più ardenti canti di amore:

« Lungi lungi, su l'ali del canto
Di qui lungi recare io ti vo;
Là, nei campi fioriti del santo
Gange, un luogo bellissimo io so (1) ».

In quella terra di incanti, fra gli splendori dell'Oriente, il Heine vuole vivere una vita di amore e di gioia infinita.

« Sogneremo, seduti a una palma,
Lunghi sogni di felicità ».

Se confrontiamo l'espressione che uno stesso sentimento riceve dai tre poeti che abbiamo ricordato, vediamo differenze così profonde da non sapere quasi riconoscere l'unità del motivo iniziale.

Dante desidera di vivere con la sua donna e con la compagnia degli amici più cari e delle loro amate, su una piccola barca e, lontano dal mondo, non pensare, non parlare che di amore; il suo sogno è dolce e sereno, pure nella malinconia delicata che rivela. Lo Shelley aspira a una vita infinitamente superiore a quella umana, a un'estasi di sogno e di mistero, ove tutto ciò che lo spirito può avvertire si trasforma in una musica profonda che forma la parte più intima dell'anima e che sembra rievocare visioni avute in sogno, prima della nascita; è la forma più intensamente eterea e sfumante che possa rivestire il volo dell'anima verso l'ideale. Per il Heine, il sogno assume colore e forma sensuale e concreta; la sua vita deve scorrere non sulle onde di un mare tranquillo, nella serenità azzurra delle acque e del cielo, non in un paese di

(1) Questa poesia fà parte delle liriche del *Libro dei canti;* la traduzione è del CARDUCCI (in *Rime nuove:* nell'edizione delle *Poesie* in 1 vol.; Bologna, Zanichelli 1901. Nel testo: *Buch der Lieder, Lyrisches Intermezzo,* 9).

musica e di mistero, che nulla conserva più della vita reale, ma tra gli splendori dell' Oriente, ove ogni senso viene inebbriato e l' anima si culla nei più vaghi sogni di voluttà. Nello spirito ardente e voluttuoso del poeta tedesco ogni immagine assume aspetto concreto, ogni sentimento si colora di sensualità intensa, e il canto che ne esprime il sogno rivela così la personalità del suo creatore (1).

Pure, il Heine era capace di provare sentimenti ben diversi: quando egli canta la leggenda di Lorelei non è soltanto una visione fantastica che rivive, ma uno stato d' animo complesso e doloroso, ineffabile nella sua misteriosa ricchezza di suggestione, che tenta rivelarsi. Chi non ha sentito qualche volta una mestizia profonda, che si sottrae ad ogni analisi e di cui non è possibile trovare la ragione? In quei momenti in cui l' anima perde quasi ogni senso della realtà, tutta presa dall' intimo rodimento che la consuma, ritornano al pensiero antichi ricordi, immagini che si credevano sparite per sempre, suoni dimenticati; sono quelli avanzi di un passato lontano che (riapparendo da prima senza che quasi ce ne fossimo accorti) hanno, con la rievocazione di un mondo ormai morto, colorato di tristezza ogni nostro pensiero e ogni nostro sentimento? o, invece, è l' angoscia intima che ci consuma, che richiama in modo misterioso quelle voci dolenti di ciò che è ormai così lontano di noi, quelle voci che hanno l' intonazione lugubre di motivi funebri? Spesso nemmeno noi lo sappiamo.

Il Heine ha saputo far rivivere quei momenti di

---

(1) La stessa aspirazione esprime, con intensità nostalgica e angosciosa, uno dei più elevati motivi del *Mefistofele* del Boito (nella scena della prigione: *Lontano, lontano, lontano...*) pieno di passionalità e di mistero.

tristezza, e, rivaleggiando con la musica, ha dato una voce a quel mondo muto che si agita in noi:

« Ho l' anima sì mesta,
Non so che voglia dir;
Non mi vuol dalla testa
Una leggenda uscir ». (1)

E il poeta canta la vecchia leggenda di Lorelei, della ondina che col magico canto trascina al naufragio e alla morte il navigatore sul Reno.

La leggenda, colla sua tristezza, si accorda e si fonde con la mestizia che invade in quel momento l'anima del Heine; ma la lirica sua non è altro che l'espressione di uno stato angoscioso che tutti hanno provato, ma non hanno saputo esprimere; e leggendo quei versi noi sentiamo che qualche cosa di noi risponde alle parole del poeta, perchè egli ha destato dal sonno sentimenti e moti d'animo che altra volta noi pure avevamo sperimentato. Ma, per far questo, egli ha dovuto, dando una voce a ciò che si agitava nella parte più nascosta e più intima del suo essere, raccogliere e concentrare i sentimenti diffusi che provava: e in questo sforzo di cui altri non era capace egli ha rivelato sè stesso e ha dato ad uno stato d'animo universale il suggello della sua individualità.

Anche più indefinibile e più intensa è la tristezza che esala da una breve lirica del Verlaine, *Ariette* (2), che nei suoi brevi e semplici versi, soltanto con la musicalità dolce e melanconica delle rime, rivela uno stato di affanno senza motivo e pur tanto sincero.

---

(1) Dal *Libro dei canti:* traduzione del Varese: Firenze, Le Monnier, 1889. (Nel testo: *Buch der Lieder, Die Heimkehr*, 2)

(2) *Romances sans paroles*, Vanier, Paris, 1887.

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA TORINO

« Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?

O doux bruit de la pluie,
Par terre et sur le toits!
Pour un coeur qui s' ennuie
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce coeur qui s' écoeure!
Quoi! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

C' est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon coeur a tant de peine. »

Poveri, umili versi, che nella loro stessa semplicità lasciano diffondere un profumo di tristezza angosciosa, di quella melanconia profonda che talvolta penetra in noi, ci soffoca senza che possiamo fare uno sforzo per dominarla; e allora ci sembra di naufragare in un mare grigio e uniforme e di perderci in un languore d' affanno. A uno stato d' animo così fugace e così sfumante il poeta ha dato espressione e l' ha vivificato, senza deformarne l' essenza ondeggiante e vaporosa. La tristezza del Heine e quella del Verlaine sono diverse, come sono diverse le anime loro: in ciascuno di noi trova un' eco sia l' una che l'altra; ciascuno di noi involontariamente sente che dal suo spirito sorge un suono che accompagna il loro lamento; ma ciò che in noi rimane

diffuso e muto in essi si raccoglie, si condensa e, nella sua intensità, vibra e si esprime in parole che restano (1).

---

(1) Non sarà male cercare di rispondere sin d' ora a una difficoltà che si potrebbe sollevare. Proprio ora ho riconosciuto che la poesia talvolta ottiene il suo scopo valendosi di immagini indefinite e sfumanti, perchè esse esprimono quei sentimenti vaghi e indeterminati che, simili a ombre di sogni, vagano nello spirito senza rivestire mai forme fisse e evocano nel lettore o nell'uditore stati simili, che altrimenti rimarrebbero privi di voce e di vita. Precedentemente, invece, avevo detto che la fantasia estetica, come in generale le diverse forme della funzione inventiva, ha per contenuto proprio intuizioni concrete e individuali e in ciò si distingue, ad esempio, dalla memoria, che si serve di immagini indeterminate. Come si conciliano queste affermazioni che, a prima vista almeno, appaiono contraddittorie? Ma questa difficoltà è solo apparente. Un'immagine può rimanere pienamente concreta anche quando presenta pochissimi caratteri, se questi sono significativi, se, cioè, ne rivelano l' intima natura. Le immagini mnemoniche sono sempre più o meno schematiche per ciò che risultano da una corrosione silenziosa delle loro caratteristiche secondarie, anche quando sono relativamente ricche di contenuto; invece, le immagini della fantasia estetica, quando pure presentino il minimo di determinatezza, sono sempre concrete e viventi, perchè l' eliminazione di una parte, anche notevole, del loro contenuto è prodotta dall' azione di un sentimento particolare. Le immagini dell'*Ariette* del Verlaine, per esempio, sono ben povere di caratteri; la misteriosa figura travista un istante dal Pascoli (*Nella nebbia*), [nei *Primi Poemetti*] che cammina eternamente nella nebbia grigia, suscitando un senso di ignoto terrore in tutti gli esseri viventi che ne divinano la presenza, è appena un' ombra di sogno angoscioso. Ma queste immagini così indefinite e misteriose sono concrete e individuali perchè sono le sole che si possano presentare in certe particolari condizioni di spirito. Si confrontino con quelle di cui fanno uso, per esempio, i classicisti dell' età napoleonica o i petrarchisti del '500; in queste ultime il contenuto è più ampio, ma la concretezza e l' individualità mancano com-

Le costruzioni architettoniche, di solito, esprimono piuttosto qualità o gruppi di qualità che sentimenti (1). Così, la mole grandiosa del *Colosseo* è la realizzazione della solennità, della potenza, cioè delle doti caratteristiche della civiltà romana; non è la solennità semplice e armoniosa delle costruzioni elleniche, nè quella rigida e aspra degli edifici gotici, ma quella della gente romana, memore del destino che il suo poeta le aveva assegnato: *Tu regere imperio populos, Romane, memento.* (VERG. *Aeneis*, VI, 851).

---

pletamente; sono simili a oggetti d' uso comune, che passano da una mano all' altra e non recano un' impronta particolare. Le immagini del Verlaine e del Pascoli, per contro, non possono essere usate se non in condizioni particolarissime, perchè sono le uniche che esprimano quei fuggenti stati d' animo che essi hanno vissuto in certi momenti. Quando il poeta deve, rivelando un sentimento vago e indefinibile, prestare come una voce all' ineffabile non può valersi di immagini ricche di contenuto, perchè questo deformerebbero e snaturerebbero quello stato d' animo: soltanto immagini fluenti e misteriose sanno rendere ciò che il poeta sente, suggerendo sentimenti simili: ma esse rimangono concrete perchè corrispondono esattamente a ciò che egli ha provato in quell' istante.

(1) Questa affermazione ha valore sopratutto per le forme di arte che subiscono l' influsso di correnti architettoniche diverse: ad esempio, le chiese romaniche nei paesi d'oltr'alpe esprimono con le loro forme pesanti, con la mancanza d'aria e di luce il senso d' oppressione e di terrore di un età su cui gravava come un incubo il terrore del giudizio finale e delle pene eterne. In Italia invece, ove l' influsso romanico si intreccia con altre correnti (bizantina nel Veneto e, in minor grado, in Toscana; bizantina e araba, nell' Italia meridionale, specialmente in Sicilia) e la tradizione classica, mai estinta, esercita sempre un' azione moderatrice, le chiese romaniche non palesano uno stato d'animo così appassionato e penoso; anzi si può dire che esprimono soltanto qualità, diverse secondo le regioni. L'anima italiana ancora non aveva acquistato unità; e perciò nelle sue creazioni architettoniche si manifestavano predilezioni svariate.

Le qualità espresse così, pur essendo universali per la loro natura, si individualizzano nella colorazione che assumono e nella intensità che possiedono: molti edifici della gente romana ci offrono le testimonianze delle caratteristiche dei loro costruttori: ma in nessuno come nel *Colosseo* lo spirito romano ha saputo tradurre i suoi sogni, in nessuno così pienamente l'anima di Roma si è fatta pietra.

Le costruzioni architettoniche del medio evo (siano bizantine, romaniche o gotiche) non sono mai in Italia completamente pure; e perciò è difficile trovare in esse esempi significativi.

Pure, sebbene l'Italia non offra creazioni che, come le maggiori chiese francesi di stile gotico (*Nôtre Dame* di Parigi, le chiese di Anversa, di Reims, di Chartres e di Bourges, per esempio) esprimano, con l'audacia vertiginosa della costruzione e con lo slancio fantastico delle volte e degli archi, le aspirazioni mistiche dello spirito medioevale, assetato di mistero e desideroso di perdersi nell'infinito e nell'eterno, non si può negare che anche alcune chiese italiane, quelle cioè che più risentono l'influsso dell'arte straniera, come il *S. Petronio* di Bologna e anche più vivamente il *Duomo* di Milano rivelino, sebbene in minor grado e con una impronta particolare di sobrietà e di misura tutta propria dello spirito italiano, gli stessi sentimenti e le stesse tendenze. Nelle costruzioni sacre dell'età gotica appaiono insieme qualità e sentimenti, ossia le prime servono a tradurre e a suggerire i secondi: il sentimento mistico che le ispira si esprime con l'audacia e con la foga ardimentosa delle linee.

Anche meno caratteristiche sono le chiese gotiche della Toscana: così, in *S. Croce*, in *S. Maria Novella*, in *S. Maria del Fiore* appaiono piuttosto le qualità

propriamente italiane della sobrietà, della chiarezza, dell'ordine che non quelle specifiche dell'arte gotica: è un gotico ridotto a proporzioni ben modeste, corretto e castigato. E appunto per questo le chiese gotiche della Toscana sono in generale meno personali di quelle dell'Italia settentrionale.

Invece, gli edifici pubblici sono l'espressione di qualità fortemente determinate e hanno una vigorosa impronta individuale. Il *Palazzo Vecchio* di Firenze, nelle sue linee severe, nella sua mole semplice e potente è la rivelazione delle qualità caratteristiche della civiltà comunale di quell'epoca, agitata dalle lotte partigiane, sconvolta dalle battaglie che si combattevano fra comune e comune e dentro le mura della stessa città. Il *Palazzo Vecchio* è un blocco di pietra, quasi nudo; non rivela preoccupazioni di eleganza, di grazia, ma solo esprime la forza rude e aspra di un guerriero sempre in attesa di assalti. Pure non si pensi che questo carattere sia privo di determinazioni individuali: un semplice confronto con un altro edificio fiorentino dello stesso genere, il *Palazzo del Bargello*, tanto meno ricco di individualità, mostra quale sia la ricchezza di contenuto del *Palazzo della Signoria;* questo è simile alla personalità vigorosa del condottiero, quello alla forza impersonale del milite, unità fra altre unità. Lo stesso carattere generale di forza severa riceve una particolare intonazione di grazia e di eleganza a Siena nel *Palazzo della Signoria*, non nudo ma animato dalle numerose finestre della facciata e ingentilito dalla snella torre del Mangia che si alza al suo fianco.

Una delle più geniali creazioni dell'architettura del Rinascimento è senza dubbio il *Palazzo Strozzi* di Firenze di Benedetto da Maiano, che è la espressione perfetta della severità e dell'eleganza, fuse armonicamente nelle sue linee semplici e schiette. È un blocco solo,

ma improntato di una distinzione e grazia impareggiabili. Però se un artista crede, come ha fatto Giuliano da S. Gallo nel *Palazzo Gondi*, di poterlo imitare impunemente, costruisce un' opera monotona e impersonale, che fà risaltare meglio la intensa individualità dell' originale.

Il *Palazzo Rucellai* di Firenze non esprime la severità e la vigoria, ma l' eleganza sobria, la grazia semplice e spontanea, la gaiezza composta. Anche qui incontriamo un gruppo di qualità armonicamente combinate, che dal genio dell' artista ricevono impronta personale.

Nelle opere scultoriche più facilmente che in quelle architettoniche vengono espressi sentimenti o stati d'animo complessi; però, in generale, l'arte classica ama la rappresentazione di qualità piuttosto che l' espressione di movimenti dello spirito: ma questa affermazione ha solo un valore relativo, perchè le eccezioni non sono poche e talvolta anche hanno importanza notevolissima.

Fra le rare opere del periodo aureo della plastica greca che ci sono state conservate nell' originale merita uno dei primi posti l' *Hermes* prassitelico del Museo di Olimpia, che traduce nel marmo l' eleganza semplice, fusa con la vigoria e la nobiltà; il giovane Dio ha il corpo vigoroso dell' atleta, ma nell' atteggiamente e specialmente nell'inclinazione della testa esprime una grazia piena di freschezza e di purezza. Coloro che in questa nobile visione dell' ideale ellenico credono di vedere una forma impersonale di bellezza sbagliano; le qualità di forza e di eleganza che si disposano armonicamente nell' *Hermes* hanno un accento intensamente personale; e perciò quest' opera non ha, per fortuna, alcuna affinità colle produzioni freddamente schematiche del classicismo ortodosso, quale è rappresentato, ad esempio, dal Canova.

Anche meglio si può riconoscere l'impronta personale dell'arte di Prassitele se si confronta la sua *Venere Cnidia* (quale è rappresentata dalla copia del Museo Vaticano), così elegante e soave, con la *Venere Medicea* degli Uffizi, che nell' atteggiamento e nell' espressione del viso esprime soltanto affettazione e sdolcinatezza; la prima è una visione personale della bellezza femminile, in cui la gentilezza è resa con intensità e vigore; la seconda è l' opera di un'arte decadente, che cerca di pareggiare l' arte sincera del passato con tutti gli artifici suggeriti dal manierismo e dalla convenzione e non produce che forme fredde e morte: l' una rivela la personalità di un artista, l' altra offre soltanto testimonianza della abilità tecnica di un artefice senza individualità.

Coloro che ammirano la *Venere dei Medici* e che nutrono per la scultura dell' età classica un entusiasmo tanto intollerante quanto cieco, i classicisti per partito preso, in una parola, non sono certo capaci di riconoscere il valore di uno dei più grandi maestri dell' arte italiana, di Giovanni Pisano, che forse fra noi è il vero genio dell' età medioevale. Certo, le sue sculture non hanno alcunchè della serenità elegante, della grazia soave, che i classicisti ammirano al disopra di ogni cosa. disconoscendo così alcune delle più alte creazioni dell' arte classica: ma quale vigore drammatico, quale pienezza di vita, quale intensità di passione anima le figure dell' autore del pulpito di S. Andrea di Pistoia! Si guardi la scena della *Strage degli innocenti,* che forse è una delle più significative creazioni del maestro; manca sì la bellezza ideale nel senso classicista della parola; ma nelle madri che lottano convulsamente per sottrarre i loro figli alla morte, in quelle che, disperate, pazze quasi dal dolore, si chinano sui piccoli cadaveri, pulsa e vibra con potenza maravigliosa lo strazio più ango-

scioso che possa sconvolgere un'anima di donna. L'arte di Giovanni esprime la drammaticità, la passione, la vita intensa; e i sentimenti che essa traduce nel marmo ricevono dall'anima tormentosa del maestro una vigoria personale che li rende indimenticabili.

Per la potenza con cui l'arte sua, dando vita e movimento al marmo esprime i sentimenti e le passioni più profonde dello spirito, Giovanni Pisano è l'annunziatore di un altro genio della scultura italiana, di Donatello; ma nell'opera di questo sommo fra i plastici del Rinascimento la ricchezza dell'ispirazione è ben maggiore, tanto che si penserebbe che non un uomo solo, ma un intero ciclo di artisti abbia creato le forme che ne portano il nome.

Una gentilezza ingenua e dolcissima spira dall'*Annunciazione* di S. Croce, che nella armoniosa fusione dell'azzurro della pietra con l'oro dei fregi, nelle incantevoli figure della Vergine timida e dell'Angelo adorante sembra una visione di paradiso che appaia un istante per sottrarsi subito dopo all'occhio umano. Eleganza e grazia, semplici e vigorose insieme, sono le caratteristiche del *David* di bronzo che si ammira nel Bargello, così fresco e giovanile, da somigliare a un fiore ancora in boccio.

Movimento, slancio, gaiezza sono le qualità che predominano nella danza dei putti della *Cantoria* che si conserva in S. Maria del Fiore, ove pare che il marmo si animi e palpiti sotto il soffio di uno spirito creatore. Ma non è in queste opere, le quali pure esprimono con accenti intensamente personali (1) qualità di grazia o di forza che culmina l'arte di Donatello

(1) Per riconoscere la vigorosa impronta personale dell'opera di Donatello si confronti la sua *Cantoria* con quella di Luca della Robbia, che, ammirabile per la eleganza e la grazia, sembra al confronto fredda e priva di vita.

Questi meglio rivela se stesso nelle sculture in cui, continuando l' opera di Giovanni Pisano, traduce nel marmo quel mondo interiore che si agita nella parte più segreta dell' anima umana. Si pensi alla figura fine ed ironica del *Poggio*, in S. Maria del Fiore, espressione di uno scetticismo acuto e sorridente; si pensi, soprattutto, allo *Zuccone* del campanile, a quella maravigliosa statua che nelle rughe del viso, nel cranio nudo, negli occhi profondi rivela una vita intensa di dolori e di lotte. Chi ha contemplato queste opere non può più dimenticarle, tanto è forte la impressione che esse producono. Poche volte nel marmo l' anima umana si è rivelata così a nudo; poche volte l' arte ha saputo fare rivivere così intensamente i segreti più nascosti di una personalità.

Meno aspramente, ma non meno profondamente palpita la vita nelle opere del Verrocchio. Il suo *David* del Bargello non ha l' eleganza e la vigoria della creazione donatelliana; ma il viso di quell'adolescente, così vivo nella sua nervosa immaturità, è atteggiato ad un sorriso profondo, che animerà più tardi le tele del sommo discepolo del Verrocchio, di Leonardo; e in quel sorriso pieno di mistero traspare un' individualità potente che vorremmo penetrare e che sempre ci sfugge. Lo stesso sorriso ci attira e ci affascina nelle *Madonne* del Verrocchio che si ammirano al Bargello: la grazia delicata e squisita delle loro forme, la finezza aristocratica delle dita lunghe e sottili basterebbero a farne dei capolavori; ma è il mistero che si nasconde nelle loro labbra sorridenti che meglio lascia intuire la profondità della loro anima.

Chi vuole vedere ancora una volta come l' opera più ammirata sia quella che esprime qualità o senti-

menti universali con accenti più intensamente personali confronti le sculture dei grandi maestri che abbiamo ora ricordato con quelle di alcuno dei minori artisti fiorentini del '400, ad esempio, con l'*Altare Salutati* di Mino da Fiesole (nel Duomo di Fiesole). Anche in quest'opera trionfano la grazia e l'eleganza sottile. Pure, non è possibile provare davanti a opere di questo genere quella ammirazione che è suscitata dalla visione delle creazioni dei grandi maestri, perchè in essa non appare come in queste una personalità vigorosa e profonda.

Si avvicina all'arte di Donatello una delle più nobili opere del '500, voglio dire il *Pensieroso* michelangiolesco, che nell'atteggiamento meditabondo, nella mano abbandonata sulla gamba destra, nel capo appoggiato sulla mano sinistra, nello sguardo che si perde lontano, come se inseguisse nel vuoto le proprie visioni, rivela un'anima immersa nella meditazione, quasi dimentica della realtà; questa statua, che rende con intensità vigorosa un mondo di pensieri e di sentimenti, è l'espressione dello spirito severo e tormentato del suo creatore, che ha così dato vita al mistero che si nascondeva nel suo cuore.

Non è la vita interiore che si esprime nel *Mercurio volante* del Gianbologna che si conserva al Bargello, ma le qualità della eleganza, della vivacità, dell'armonia; la figura agile del Dio, nello slancio e nel movimento che la trasportano a volo, è mirabile per freschezza e per vita; e si può ben dire che, nella produzione plastica del tardo '500, così fredda e impersonale, il *Mercurio* rappresenta un'eccezione, appunto per il carattere individuale che la impronta.

Negli affreschi giotteschi l'arte non ha ancora acquistato il pieno dominio della materia, le conquiste tecniche non sono ancora complete; ma come, malgrado tutte le incertezze e le scabrosità, si rivela in essi la vigoria dell'artista!

Si ricordi qualcuno degli affreschi di S. Croce, ad esempio, il *Banchetto di Erode:* l'unità logica vi manca, perchè il capo reciso del precursore, che nella scena centrale è offerto a Erode, è poi in un episodio dipinto a destra presentato alla madre da Salomè, che nell'altra scena suona la cetra. Ma esteticamente l'opera è una: le figure hanno la stessa impronta semplice e schietta, tutta l'opera esprime la drammaticità in modo spontaneo e forte. Mancano i particolari superflui, tutto è ridotto all'essenziale; ciò che domina è il senso drammatico della vita, che si determina negli atteggiamenti diversi dei personaggi, fortemente individuati. Semplicità e forza come qualità, drammaticità come sentimento essenziale: ecco ciò che esprime l'affresco; ma l'ispirazione generale è resa individuale e perciò è veramente artistica; gli scolari di Giotto (i due Gaddi ad esempio) e i suoi seguaci (come Giovanni da Milano e, anche più, Spinello Aretino), pure rimanendo esteriormente fedeli agli esempi del maestro, rendono monotona e schematica la loro pittura, perchè in essa manca ogni accento personale: giotteschi nella veste, non sanno dare ai loro dipinti ciò che costituisce l'essenza dell'ispirazione di Giotto, l'impronta personale.

Nelle creazioni di Masaccio l'arte pittorica italiana tocca forse il più alto punto della sua ascensione. Si veda, per esempio, il gruppo centrale del *Tributo a Cesare* nella cappella Brancacci. Tra le figure degli Apostoli, semplici e solenni, di una solennità romana, Cristo ordina di dare a Cesare ciò che gli spetta; e dal suo atteggiamente e dal suo sguardo traspare una

maestà indicibile. Nel gruppo di *S. Pietro che guarisce i malati* l'apostolo incede, severo, solenne, tra gli infelici che implorano l'opera sua salvatrice. Le qualità dominanti di forza semplice, di maestà, di solennità rivelano una vigoria sovrana di vita interiore: S. Pietro, sopratutto, palesa una volontà di ferro, che nulla può domare. E queste creazioni sono forse le più intensamente personali dell'arte nostra, perchè hanno impronte così caratteristiche che non possono essere confuse con altre: solo Masaccio ha saputo creare individualità così vigorose nella loro schiettezza e semplicità.

Vibranti di una vita ben diversa, ma non meno personale ed intensa, sono le figure del Botticelli. Talvolta, come nella *Primavera* (della Accademia di Firenze) il significato della composizione non è chiaro; ma che importa? Non è nel senso concettuale che risiede il fascino indefinibile di queste creazioni, ma nella grazia squisita, nella finezza aristocratica, nella eleganza composta delle figure, ma nella misteriosa vita interiore che le anima, piena di una passionalità quasi morbosa per la sua intensità sensuale e mistica insieme. E anche meglio questi caratteri e questi sentimenti sono espressi dalle figure della *Madonna del Magnificat* (degli Uffizi di Firenze), coronata dagli angeli. Certo, sono ben poco eterei e sacri, sia la Vergine che gli angeli; nulla di sovrumano traspare dal loro volto: ma nelle forme snelle, nel viso dolcissimo (si veda specialmente quello dell'angelo pensoso, a sinistra), nelle mani di una finezza squisitamente aristocratica è un'anima misteriosa che si rivela e che affascina colla sua personalità profonda.

Confrontando la *Madonna del Magnificat* con quella del *Melograno* (che si trova agli Uffizi nella stessa sala) si riceve quasi l'impressione che non apparten-

gano allo stesso artista, tanto le figure della seconda sono e per le qualità e per i sentimenti che esprimono meno intensamente personali di quelle della prima. E pure, sia le une che gli altri sono gli stessi; ciò che li distingue è la impronta individuale diversa che ricevono nelle due opere.

Lontano quanto mai dal Botticelli è Luca Signorelli; nessun rapporto esiste infatti tra l'arte aristocratica e raffinata del pittore della *Primavera* e della *Nascita di Venere* e quella rude e possente del creatore degli affreschi di Orvieto; ma anche in questi trova una nuova conferma la nostra tesi. Si osservi, ad esempio, la *Cacciata dei reprobi:* non è la dolcezza o la vivacità dei colori che attira, perchè nè in questo, nè negli altri affreschi il Signorelli (che usa tinte smorte e cupe) si cura di apparire colorista, ma le qualità caratteristiche dell'arte sua, la grandiosità, la potenza, il vigore e (spirito animatore delle forme e dei movimenti) la terribile drammaticità della scena In cui si contorcono disperatamente i dannati e infuriano implacabilmente i demoni. Le figure demoniache sono orribili; ma tanta è la loro vigoria, così potente è la vita che le anima che rimangono tra le più grandi creazioni dell'arte nostra. Sentimenti e caratteri generali sono espressi così con intonazione e con intensità personale.

Non è la bellezza ideale che dà vita al mirabile *Cristo morto* del Mantegna (della Galleria Brera di Milano), ove nel cadavere e nelle figure delle pie donne, che sono presi della vita comune, non appare nobiltà o grazia. Ma, in cambio, quale forza, quale potenza di personalità! Sembra una paradosso, e pure è semplicemente la constatazione della verità: l'artista ha compiuto il miracolo di dare vita individuale ai suoi

personaggi mettendone in rilievo gli aspetti più volgari; sono esseri della vita di tutti i giorni, ma rappresentati in modo che vi appaiano, con intensità nuova e impressionante, le loro caratteristiche; così dalla loro stessa volgarità fortemente accentuata sorge e si forma la loro individualità.

Se alcun artista ha saputo far vivere sulla tela l'intimo spirito delle sue creazioni è stato certo Leonardo. La sua *Gioconda* non possiede un grado così alto di bellezza (se si intende questa nel senso classico della parola) da giustificare la sua fama; ma nei suoi occhi, nel suo sorriso si nasconde un mistero impenetrabile, che ciascuno vorrebbe indovinare e che attira con la potenza affascinante della sfinge. Quelle forme di eleganza semplice e pura sono l'involucro che lascia trasparire la più intensa e più profonda vita interiore che mente umana abbia sognato.

Monna Lisa del Giocondo, la Gioconda della vita reale, non doveva essere così; ma il suo artista le ha comunicato la ricchezza del suo spirito, il fascino delle sue aspirazioni inappagabili, l'ha fatta vivere della sua vita più ardente; in quella figura femminile si raccoglie tutto ciò che lo spirito di Leonardo ha pensato e ha sognato; e, comunicandole la propria vita, trasfondendo in essa il suo mistero, il suo creatore l'ha consacrata all'immortalità. Il sorriso misterioso e profondo che appare in tutte le figure del Maestro, sorgente sempre viva di fascino e di tormento per coloro che vogliono penetrarne il significato segreto, quel sorriso che rivela la sua vita più intima e più ardente ha nella *Gioconda* la più perfetta espressione; in essa la personalità di Leonardo ha lasciato la sua rivelazione più completa.

I discepoli hanno cercato di continuare l'opera sua, ma le loro figure, leonardesche alla superficie, sono

prive dell' impronta che distingue le creazioni del Maestro da tutte le altre, perchè non rivelano la sua personalità vivente; gli scolari potevano copiare le creazioni del pittore della *Gioconda* ma non già rendere vive le loro copie, perchè mancava loro l' anima del genio.

Pure, un'eccezione si può fare, che mostra una volta di più come non esista opera d' arte che non esprima in modo personale qualità o sentimenti vibranti in tutte le anime umane. Quello stesso Sodoma, che ha vanamente tentato di fare rivivere lo spirito di Leonardo in tanti affreschi e in tanti quadri, ha saputo, una volta almeno nella sua vita, creare un vero capolavoro, quando, abbandonando le strettoie dell' imitazione e dell'artificio, ha osato essere sè stesso e ha dipinto il *S. Sebastiano*. Nel mirabile quadro degli Uffizi non si riconosce più il leonardesco impersonale e monotono; il martire, trafitto dalle frecce del supplizio, volge al cielo gli occhi pieni di uno spasimo doloroso e pure irraggiati dall' estasi mistica di chi è vicino a ricevere *il premio che i desideri avanza*.

E nello sfondo si distende un paese cupo, tragico, quasi irreale. Le rocce brulle, prive di vegetazione, gli alberi senza ricchezza di foglie, il cielo pesante, colle luci fosche, con la tristezza delle loro colorazioni rendono più intenso il dramma del momento: è una tragedia dello spirito religioso che tocca la sua fine; e in essa ogni elemento vibra di passione intensa ed ardente. L' estasi religiosa non ha il carattere sereno e iridescente delle creazioni dell' Angelico, ma riceve una vita nuova e diversa, di dolore e di strazio.

Le più dolci madonne di Raffaello esprimono la gentilezza, la grazia soave; ma questo sentimento è così individuato da animarle di una vita personale. Si veda, ad esempio, la *Madonna del Granduca* (della Galleria

Pitti di Firenze). Cercate di imitare quella creazione delicatissima e otterrete (come, pur troppo, è avvenuto le tante e tante volte) pupattole morte, fredde e monotone, perchè il fascino di quella figura risiede nell'impronta personale che il suo creatore le ha saputo dare e che svanisce nelle opere degli scolari, non animati dallo spirito suo dolce e gentile.

Per molto tempo, i nostri pittori pensarono che fosse possibile creare capolavori copiando Raffaello o imitandolo; ma così si sono ottenuti lavori di accademia, in cui la bellezza era convenzione, la gentilezza, sdolcinatezza, la grazia soave, affettazione; la maniera aveva sostituito l'arte, che richiede sempre originalità, cioè personalità.

A prima vista, non si comprende perchè debba attirare così fortemente l'attenzione un *Ritratto di ignoto* (forse del duca di Norfolk), dipinto dal Tiziano che ora è posseduto dalla Galleria Pitti. Su un fondo scuro appare un giovane pallido, vestito di nero, con una semplice catena al collo; nulla è più povero e più comune dello sfondo e della veste, nulla è più lontano dal bello ideale del viso. Ma guardate quelli occhi azzurri che vi fissano e non li dimenticherete più; sono lucenti come punte di spade, e, coll'intensità di vita interiore che manifestano, comunicano un fascino inesprimibile a tutta la figura, che appare animata di una malinconia profonda e pensosa. Che medita quella pallida figura? quali dolori le rodono la vita? Nessuno può dirlo; ma si comprende che la sua è una vita di tristezza severa e che quell'anima non appartiene a persona volgare. La semplicità quasi povera della figura esprime una personalità vibrante di vita.

Intimità di vita non anima la *Flora* dello stesso artista: ma quella figura, nella ricchezza delle forme, nella vivacità e nelle luminosità del colore esprime

così fortemente l'opulenza, la gioia, la serenità che è impossibile non riconoscervi una creazione personale e potente, ben superiore alle figure fredde, monotone nella loro sensualità priva di vita individuale, di tanti fiamminghi del 1600 e 1700.

L'arte del rinascimento in Italia si contrappone, nelle sue caratteristiche generali, a quella settentrionale della stessa età, sia essa tedesca o fiamminga, per la maggiore ricerca dell' armonia, dell' eleganza, della grazia semplice e schietta; certo, non mancano nemmeno fra noi le eccezioni a questa affermazione, e alcune le ho ricordate or ora: ma, nell' insieme, questa differenza rimane, e appunto perciò non sono mancati critici che, spinti da una predilezione eccessiva per tali qualità, hanno, senza complimenti, posposto i pittori settentrionali ai nostri. Però non mi sembra che le loro condanne siano giuste, perchè l'arte fiamminga e tedesca possiede qualità diverse, non già meno pregevoli della nostra.

L'ammirabile *Adorazione dei pastori* di Ugo Van der Goes, che si conserva agli Uffizi, è tale opera che può ben rivaleggiare con quanto di meglio hanno lasciato i nostri pittori del '400; non tutte le figure sono belle nello stesso modo, quelle della Vergine e degli angeli rimangono senza dubbio al disotto delle altre (1) perchè riecheggiano le ultime voci del misticismo illan-

(1) Anche qui si trova un nuovo esempio della differenza che esiste tra l'unità razionale e quella estetica. Nel quadro del Van der Goes tutte le figure partecipano armonicamente a una sola azione; perciò, logicamente, l'opera è una. Invece, l'unità estetica manca, perchè la Vergine e gli angeli, nella loro impersonalità fredda, sono in contrasto con le immagini vigorose di S. Giuseppe e dei pastori.

guidito e schematizzato dell'arte medioevale: ma S. Giuseppe e i pastori adoranti, nella parte centrale, e nello sportello a sinistra le figure dei personaggi maschili della famiglia del donatore e quelle dei loro santi patroni presentano un' energia di vita che li pone fra le più forti creazioni della pittura di tutti i tempi. S. Giuseppe e i pastori non hanno certo l'aspetto nobile e solenne delle creazioni di Masaccio, nè la gentilezza e la grazia delle figure del Botticelli o dei due Lippi: sono contadini, rozzi e grossolani: ma quanto sono energicamente fissati i loro lineamenti sulla tela! quale potenza e vigoria si rivela da ogni loro movimento! Per l'intensità di vita che li anima e che si esprime in modo semplice e schietto quei contadini rivelano una personalità indimenticabile che non ha punto da temere il confronto con figurazioni più nobili e più eleganti. Le qualità della forza, dell' energia, della schiettezza ricevono nella intensità che assumono impronta individuale e vivente.

Guardate il *S. Benedetto* di Hans Memling agli Uffizi; è una figura semplice di monaco, che legge tranquillamente un libro; certo, la vivacità coloristica del pittore serve a fissare l'attenzione ed entra come elemento importante nell' impressione complessiva che quell' opera produce, ma l' elemento principale è un altro. La semplicità e la vigoria sono le caratteristiche dominanti di quel ritratto, che lascia intuire una personalità potente; quell' uomo ha avuto una vita e una storia proprie, è qualcuno, non un individuo qualsiasi; le qualità generali dell'opera, con la loro potenza di accentuazione, vivificano quella figura e la individuano.

Poche opere lasciano un ricordo così vivo come il *Ritratto di un vecchio* del Rembrandt che si conserva nella galleria Pitti. Su un fondo cupo, nella penombra

tenebrosa appare quella figura meditabonda. Fissate quell'uomo negli occhi e non lo dimenticherete più: nel viso che gli anni hanno coperto di rughe, dall'espressione grave e severa, ma sopratutto nello sguardo profondo traluce una ricchezza inesauribile di vita interiore che le esperienze dolorose del mondo hanno colorato di mestizia. È difficile analizzare l'impressione che si riceve da questa figura, per la complessità dei sentimenti che esprime; ma ben si comprende che è un'anima profonda che si rivela, e che ci appare in uno di quei momenti di raccoglimento in cui l'uomo guarda in se stesso per leggervi il proprio destino.

Per quanto sembri strana l'affermazione, un'impressione dello stesso genere si prova contemplando alcuni paesaggi. Ad esempio, negli Uffizi si incontra un paese del Ruysdael che esprime uno stato d'animo profondo, di tristezza cupa e solenne: su una campagna che si perde lontano si innalzano i rami degli alberi: ma dal cielo, sul quale cominciano a stendersi nubi gravi e fosche, si diffonde una luce cupa, strana, che produce un senso doloroso di mistero e di sbigottimento. Un piccolo paesaggio dà così vita intensamente personale e concreta a movimenti dello spirito umano; e poche scene si impongono così fortemente come quelli alberi e quel cielo.

Non sentimenti profondi e intensi, ma qualità di eleganza, di distinzione, di finezza esprimono le figure del Van-Dyck, che colorava ogni immagine della propria luce. Vedete, ad esempio, agli Uffizi il ritratto che egli ha dipinto di se stesso: che eleganza nobile, che grazia dignitosa esso rivela! Ma le stesse qualità possiedono altri ritratti, che sembrano, per quanto siano diversi i personaggi che vi sono raffigurati, creati su quel modello: basterà che ricordi la figura del *Mon-*

fort, pure agli Uffizi, i ritratti dei *Sovrani d'Inghilterra* e quello del *Cardinale Bentivoglio* nella Galleria Pitti. Tutte le immagini che uscivano dal suo pennello ricevevano l'impronta di quell'eleganza signorile che dominava nel suo spirito.

Ma questa qualità non ha aspetto generico e indeterminato; è sua, soltanto sua e non permette di confondere le sue opere con quelle di altri artisti, perchè reca i caratteri della sua personalità.

L'eleganza signorile che il Van-Dyck prediligeva traspare anche da alcune figure del Velasquez; e pure, non è più lo stesso spirito che le anima, per il carattere nuovo che l'artista spagnuolo comunica alle sue creazioni. Interessantissimo è il confronto dell'autoritratto del primo con quello del secondo, che pure si conserva agli Uffizi: sono due belle immagini di cavaliere, piene di distinzione e di finezza; ma l'artista spagnuolo ha una fierezza, una vigoria che manca al pittore fiammingo; nel Velasquez la signorilità si fonde con l'orgoglio e col senso sicuro della propria forza. Il Van-Dick è un uomo abituato alla vita della corte; il Velasquez è un cavaliere che nasconde una lama d'acciaio sotto un fodero di velluto e di gemme, che sente nel proprio petto l'orgoglio della sua gente, che ancora può considerarsi l'arbitra dei destini del mondo. Le qualità di eleganza e di nobiltà che nel Van-Dyck rimangono quasi chiuse in sè stesse nel Velasquez diventano l'involucro di sentimenti intensi, esprimono una volontà risoluta e fiera. E il pittore che si rappresentava così doveva in una delle sue più celebri tele *(La resa di Breda* nel Prado di Madrid), celebrando una fulgida vittoria delle armi spagnuole sugli olandesi ribelli, rendere cavallerescamente omaggio al valore infelice dei nemici. Anche in quest'opera una delle qualità principali è l'ele-

ganza signorile che si diffonde dalle snelle figure dei gentiluomini spagnuoli, e che riceve maggior rilievo dalla forza rude e grossolana dei soldati olandesi. Ma il vincitore che, ricevendo dall' avversario che si arrende le chiavi della città inutilmente difesa, si china su di lui e gli tocca la spalla con la mano, per rendere omaggio al coraggio cui non ha arriso la fortuna, è veramente l'incarnazione della forza dignitosa, fiera ed elegante, orgogliosa e cortese. La qualità predominante di questa scena è la vigoria, l' energia, che rimane aspra e dura negli olandesi e si riveste di finezza negli spagnuoli. In un altro quadro, che costituisce una delle più belle gemme dell' arte del Velasquez, nel *Ritratto di Innocenzo X* (nella Galleria Doria di Roma) trionfa sovrana l' energia, che anima la figura del severo Pontefice, dalle sopraciglia minacciose, dallo sguardo penetrante e quasi minaccioso. Qualità e sentimenti generali ricevono nelle tele del Velasquez intensità e caratteristiche personali: nei suoi personaggi vibra la vita perchè in ciascuno di essi si indovina una individualità potente e vigorosa.

Un grande artista che ha saputo dare intensità personale alle qualità di forza, di vigoria e di semplicità schietta e che così (risolvendo un problema che al classicismo ortodosso doveva sembrare insolubile) ha potuto, con figure spesso orribili e mostruose, creare alcune delle più belle cose che l' umanità conosca è il Dürer. Nell' incisione *Il cavaliere, la morte e il peccato* il significato della scena è incerto, tanto incerto da produrre lunghe discussioni fra gli studiosi; ma non per questo può rimanere alcun dubbio sul valore artistico del lavoro.

Un cavaliere, montato su un cavallo di guerra, procede su un terreno seminato di ossami: al suo fianco

cavalca una lugubre figura, che ha per capo un teschio; lo segue un mostro, simile a una visione infernale. Un senso pauroso di mistero si effonde da questa scena; ma il suo valore risiede nella vigoria e nella semplicità che vi dominano e che mancano completamente a tante visioni mostruose che hanno lasciato gli scultori dell' età romanica.

Le stesse qualità diventano mezzo per esprimere uno stato d' animo intensamente angoscioso in un' altra fra le più belle incisioni del Dürer, *La malinconia.* L' enigmatica figura femminile che, circondata da oggetti strani, fissa nel vuoto uno sguardo che rivela la più intensa tristezza che possa provare un' anima in terra, è veramente l' incarnazione di quelli stati di angoscia disperata in cui lo spirito riconosce l' *infinita vanità del tutto;* questo sentimento che ha ispirato la poesia dolorosa del Leopardi è resa concreta dal bulino del Dürer, che l' ha espresso con una forza e con una schiettezza maravigliose.

E semplicità ed energia, rese personali dalla loro espressione, sono le qualità predominanti del *Ritratto del padre del Dürer*, dipinto dal pittore, che ora si conserva agli Uffizi. E' una figura di vecchio, che non presenta alcuna cosa notevole nella veste o nell' atteggiamento; ma è maravigliosa la vita che traluce da quel viso, in cui appare una individualità incredibile.

L' energia e la semplicità che sono le caratteristiche predominanti delle creazioni del Dürer, sono qualità universali, ma nelle sue opere ricevono intensità e colore personale.

Gli stessi caratteri generali, ma con intonazione meno spiccatamente personale, si incontrano nei quadri del Holbein; così il *Ritratto di R. Southwell* agli Uffizi, ammirabile per la vivacità fresca del colore, non

suscita un' impressione così forte come quelli del Dürer, perchè non possiede l' intensità di vita che hanno questi e che li impronta di una così profonda individualità.

Quasi al polo opposto si può collocare l'arte eterea e iridescente di un grande pittore inglese, in cui le forme squisitamente raffinate, ispirate dallo studio amoroso dei nostri quattrocentisti, coprono come con un velo di sogni le aspirazioni e i sentimenti più indefiniti e misteriosi che spirito umano possa provare; voglio parlare del Burne-Jones nelle cui opere sembra che la poesia musicale dello Shelley abbia cercato di esprimersi con colori e figure invece che con parole. Egli, che intendeva per pittura « un sogno bello e romantico di qualche cosa che mai non fu, mai sarà, in una luce più fulgida di quella che abbia brillato mai, in una terra che nessuuo può definire o ricordare, può soltanto desiderare » (1), ha espressso mirabilmente quel sogno nel suo *Amore fra le rovine*. Due amanti siedono fra le rovine di una città morta, che la natura ricopre di fiori selvaggi, e si abbracciano appassionatamente davanti a quella visione sinistra. La figura femminile, delicatissima, pare tessuta di mistero; e dal suo viso scarno, dal suo occhio che si fissa dolorosamente lontano traspare l' angoscia pungente che la stringe, pensando che ove ora non rimangono che pochi avanzi fioriva una città ricca e gloriosa.

L' amore lotta con l' amarezza; e da questo conflitto sorge uno stato di passione spasmodica, che rende insieme più appassionato l' amplesso e più straziante il

---

(1) Da una lettera del B. J. a un amico, citata nella monografia su questo pittore che fà parte della serie *Masters in Art* (Bates and Guild Company, Boston), a p. 24.

dolore. L' amore passerà, come passa ogni cosa; ma è la sua stessa caducità che lo sublima e lo esalta, perchè solo ciò che può morire è, nella sua vita fuggevole, sorriso da un raggio di bellezza. Ma pure, non è la dolcezza che trionfa nella lotta disperata, ma la tristezza, che allontana dagli occhi dell' amato quelli della donna e li avvince a sè e li perde in una visione di dolore.

In quest' opera, ove l' amore e l' annientamento si fondono e si compenetrano, pare che l' artista abbia fissato sulla tela un motivo musicale infinitamente soave e infinitamente triste; e tanto vibranti sono i sentimenti che essa evoca che chi la contempla non riesce per lungo tempo a sottrarsi al fascino di quel sogno d'amore e di dolore.

L' arte suggestiva per eccellenza, quella che, più di tutte, giungendo a dar voce a quel mondo ineffabile di sentimenti, di aspirazioni, di sogni che si agita e freme entro di noi (mondo tanto ondeggiante e mutevole, tanto vago e diffuso da sembrare insofferente di ogni espressione concreta) sa far vibrare le corde più intime dello spirito ed evocare nell' uditore visioni piene di mistero e di incanto è la musica. Ma appunto per la ricchezza degli stati d' animo che essa esprime, spesso non è un sentimento che dà unità a un motivo musicale, ma una qualità o un gruppo di qualità predominanti, che fonde armonicamente tali stati in un tutto unico. Così nell'*Eroica* del Beethoven essa dà voce e vita ai più svariati sentimenti di gioia, di trionfo, di dolore. Il principio unificatore è riposto nella grandiosità e solennità che, atteggiate in mille modi diversi, non cessano mai di imprimere col loro suggello tutta quella magnifica creazione.

Altezze ancora più sublimi raggiunge la *Marcia funebre di Siegfried*, nel *Crepuscolo degli Dei*, in cui

il Wagner ha fuso in una sintesi maravigliosa i motivi direttori della *Tetralogia*. Sino dalle prime battute si fanno sentire voci più alte e più vigorose di quelle che possono udirsi nel mondo comune, e si apre la visione di una vita solenne non di uomini, ma di dei. Echeggiano le note trionfali, che hanno accompagnato il giovane eroe nelle sue imprese di avventura e di gloria; ma non è il trionfo che ora si celebra, è la morte; e, nelle note che discendono e risuonano gravi e tetre, l' inno di gloria si muta nell' elegia funebre, che con un manto lugubre, sparso di lacrime e venato di sangue, avvolge Siegfried nell' ultimo sonno. Le note funebri dell' *Eroica* possono accompagnare al sepolcro un eroe nato da progenie umana, ma solo un figlio di Dei può essere pianto con la maestà solenne della marcia wagneriana, che congiunge indissolubilmente l' esaltazione trionfale della vittoria e lo sbigottimento accorato della morte; solo in tal modo Siegfried, l' eroe invincibile, progenie divina, deve essere accompagnato al sepolcro. I sentimenti più vari dell' ebbrezza guerriera, della gioia trionfale, dello strazio, della morte parlano con intensità sovrumana in quelle note che esprimono nella forma più alta la maestà e la solennità di un mondo divino che sta per crollare.

Una fervida onda di vita agitata, turbinosa, che tutto trasporta e trascina come una bufera del Nord ribolle nella *Cavalcata delle Walkyrie,* in cui il Wagner ha dato voce a quel turbine di slancio e di passione che gli ferveva nell' animo. Chi ascolta quelle note convulse si sente strappato dalla realtà comune e portato a volo in una sfera di esistenza più intensa e più forte, tanto vigorosamente quel motivo esprime il sentimento della vita e del movimento turbinoso.

Invece nel *Coro dei Pellegrini* del Tannhäuser canta con solennità lenta e grave l' inno di gloria che lo spirito mistico innalza a Dio; la voce dell' anima religiosa

non ha qui accenti di dolcezza e di abbandono, perchè l'*Alleluia* wagneriano celebra non il Dio soave del Vangelo, ma il Dio severo della Bibbia, che impera sovrano e terribile sul mondo e sugli uomini.

Gli esempi che ho citato sono numerosi; ma ho cercato di considerare le forme più varie e per tempo e per nazionalità delle diverse arti, perchè solo così potevo mostrare che le mie conclusioni hanno una conferma nella realtà concreta delle creazioni estetiche. Non pretendo certo di avere esaminato nemmeno una piccola parte di esse; ma ho almeno tentato di tener conto delle forme più significative e più svariate.

III.

Quanto ho detto precedentemente permette di distinguere tre forme o meglio tre momenti della bellezza artistica, intesa nel senso più ampio della parola. Un primo momento è costituito dalla *bellezza qualitativa* che esprime con intensità personale qualità o gruppi di qualità universali; esempi possono essere dati dalla scultura greca dell' età aurea, dalla architettura del Rinascimento, dagli affreschi de. Gozzoli. Un secondo momento è quello della *bellezza espressiva*, che riveste di forme concrete e individuali sentimenti e stati d' animo complessi: ne offrono esempi il poema dantesco, il teatro shakspeariano, l' architettura gotica dell' Europa settentrionale, la scultura di Giovanui Pisano; fra le opere di Donatello, il *Poggio* e lo *Zuccone*, il *Pensieroso* di Michelangiolo, gli affreschi del Signorelli, le creazioni di Leonardo. Il terzo momento è offerto dalla *bellezza suggestiva* che, esprimendo nelle sue creazioni particolari stati d'animo, evoca nell' animo del lettore e dello spettatore sentimenti, aspirazioni, sogni consimili; ne possiamo trovare esempi nell' *Amleto* dello Shakspeare, nelle liriche del Villon, del Vigny, dello Shelley, in alcune creazioni dell' architettura gotica, ma sopratutto nella musica, che più di tutte le altre arti dà voce al mondo ineffabile che dorme, impalpabile ed evanescente, nel fondo più segreto dello spirito. Più di tutte la altre forme di bellezza quella suggestiva ha l' impronta della personalità perchè deriva il suo contenuto dai recessi più misteriosi dell' anima, e così suscita in noi le voci più segrete del nostro essere. E infatti certe grandi creazioni musicali, in cui vivono e si agitano sogni e visioni che a nessun occhio umano potranno mai apparire e parlano quelle pro-

fonde commozioni interiori che nel linguaggio comune non giungono a rivelarsi, hanno il potere di farci dimenticare il mondo e noi stessi, di liberarci per un istante da ogni ricordo della realtà, persino dal nostro io, e ci assorbono, affascinandoci quasi, in un mondo più elevato e più grandioso; in tali momenti, che sono forse quelli più vibranti di commozione che possano essere provati, noi ci sentiamo trascinati al di là e al disopra della vita.

IV.

Riassumiamo brevemente i risultati delle nostre ricerche.

La funzione inventiva, cui appartiene la fantasia, ha caratteri propri, che la distinguono dalle altre espressioni dell' attività dello spirito; in essa si debbono riconoscere due forme ben diverse, l' immaginazione e la fantasia, i cui prodotti presentano l' aspetto di intuizioni concrete e individuali; però la prima non è governata, come la seconda, dalla direzione volontaria del soggetto e perciò non presenta quei caratteri di coerenza e di finalità che appartengono specificamante alle creazioni dell'attività fantastica. Nella fantasia si debbono distinguere tre manifestazioni: la pratica, la scientifica, l' estetica; questa ultima ha la nota caratteristica di avere in sè il proprio fine, cioè di mirare alla pura creazione di forme di bellezza, indipendentemente da ogni preoccupazione teoretica e pratica.

I caratteri essenziali delle creazioni della fantasia estetica sono *l' unità, l'espressione di qualità e di sentimenti apprezzati e vissuti universalmente dallo spirito e la individualità data a queste qualità o sentimenti di natura universale;* però questi caratteri hanno una natura propria, che occorre determinare per evitare equivoci.

L' unità specifica dell' opera d'arte deve distinguersi recisamente da quella razionale dei prodotti concettuali del pensiero, perchè non è tolta nemmeno da vere e proprie contraddizioni logiche: si può dire che consiste in una coerenza in una armonia di ispirazione e di sentimento, che si può piuttosto indicare che determinare con parole.

Anche l' universalità delle qualità o dei sentimenti

che l'opera d'arte esprime si deve ben distinguere dall' universalità logica dei concetti perchè significa la capacità che hanno le prime o i secondi di toccare alcune delle fibre più profonde dello spirito, di trovare un' eco in ogni anima umana.

Per l' individualità dell' opera d' arte (siccome qui più che altrove sono facili le confusioni) è necessario opporsi recisamente alla teoria che vede nella pura e semplice individualità l' essenza della creazione estetica: *ogni opera d' arte è individuale, ma non tutto ciò che è individuale ha valore estetico,* altrimenti le creazioni patologiche degli alienati sarebbero, per la loro eccezionalità, le opere d' arte più caratteristiche e più perfette.

L' individualità che caratterizza l'opera d'arte risiede nella impronta personale che l' artista sa dare a qualità o sentimenti universali, che si esprimono così con intensità e rilievo infinitamente superiori a quelli comuni: in una parola, ciò che per sua natura è universale assume aspetto individuale in quanto si approfondisce e arricchisce di contenuto. Non si può, d'altra parte, affermare che l' individualità delle intuizioni artistiche consiste nella presenza di tutte le caratteristiche dell'ogetto; abbiamo visto anzi che spesso le creazioni più altamente poetiche sono quelle che esprimono con immagini sfumanti e indeterminate sentimenti e stati d' animo misteriosi e inafferrabili. D' altra parte (come vedremo fra breve) non si deve dimenticare che l'artista non riproduce *mai* la realtà in tutti i suoi particolari, perchè egli sempre compie un'opera di selezione, trascurando gli aspetti che non hanno significato e valore per l'opera sua e dando accentuazione e colore a quelli che invece gli permettono di fare risaltare l' intima essenza della sua ispirazione: anche qui, si deve ben distinguere l' individualità estetica da quella logica.

Siccome (come abbiamo visto) possiedono carattere estetico anche le opere che, come certe produzioni della prosa, non si servono, se non in scarsissima misura, di immagini, si può pensare che l'individualità specifica dell'opera d'arte abbia la sua condizione e la sua radice nella personalità dell'artista che in essa si esprime.

Quando ho parlato del carattere individuale che in una data opera d'arte viene assunto da qualità o sentimenti di natura generale non ho potuto certo determinare con esattezza in che consista tale individualità, perchè questa si sottrae ad ogni tentativo che si voglia fare per coglierla e per fissarla. Le parole possono solo indicare al lettore che essa esiste; egli deve sforzarsi di riconoscerla, perchè come è impossibile definire una qualità sensibile (colore, suono, etc.) così lo è determinare per mezzo di concetti una individualità; chiunque analizza un'opera d'arte deve contentarsi di fissarne le caratteristiche predominanti e di accennare alla presenza di ciò che la fà vivere di una vita personale.

La bellezza ha tre gradi, perchè può essere qualitativa, espressiva, suggestiva! però, per ciò appunto che l'opera d'arte esprime sempre qualche cosa che trova un'eco in ogni anima umana, si può dire che, sebbene in gradi diversi, essa esercita sempre un'azione suggestiva.

Le creazioni della fantasia estetica, aggiungiamo, possiedono una vita propria: i personaggi di Dante e dello Shakespeare, le figure di Leonardo e del Rembrandt, i motivi del Beethoven e del Wagner vivono in un mondo loro particolare, fornito di una realtà *sui generis*: la fantasia dell'artista che crea, cercando solo di imprimere sulle sue creazioni il carattere della bellezza, comunica loro una specie di esistenza autonoma e duratura. Ogni opera d'arte, nello stesso tempo che possiede questa vita interiore, presenta anche il carat-

tere della compiutezza: le vere creazioni artistiche sono conclusive, hanno cioè una struttura organica che dà loro l'aspetto di opere definitive cui nulla può essere aggiunto o tolto.

Infine, dobbiamo indicare un problema che risulta dalle ricerche precedenti: abbiamo visto che lo spirito riconosce nelle creazioni estetiche l'espressione di qualità o caratteri di natura universale. Per la letteratura, la cosa presenta difficoltà non gravi perchè, se si fà astrazione da elementi che, come il ritmo, hanno importanza secondaria, in essa la parola rivela direttamente il contenuto. Ben diversa invece è la questione per le arti figurative e per la musica, che debbono servirsi di combinazioni di colori, di forme e di suoni: come lo spirito riconosce in esse la manifestazione di contenuti spirituali? Ecco il problema che, nelle condizioni presenti, non si può dire risolto; anzi, sarebbe lecito affermare che non si vede nemmeno come possa esserlo. Il problema si riferisce a una relazione empirica tra certe rappresentazioni visive e uditive e certe qualità e certi sentimenti; e nessuno può sperare di determinare razionalmente la necessità di tale connessione: ma perchè essa è immediatamente, istintivamente riconosciuta e apprezzata dallo spirito? Ecco la questione.

PARTE II.

IL FUNZIONAMENTO

della fantasia estetica

Dopo lo studio generale della fantasia estetica si deve compiere una ricerca particolare sul suo funzionamento; ma su questo argomento, e per le difficoltà che presenta e per la mancanza di lavori particolari che mettano in luce gli atteggiamenti e i processi della invenzione artistica nelle sue diverse espressioni, non potrò offrire che brevi conclusioni, in gran parte schematiche: e non mi stupirò certo se nuovi studi mi proveranno che tali risultati non sono completamente soddisfacenti. L' invenzione artistica (e lo vedremo meglio in seguito) presenta sempre un elemento misterioso, che nessuna indagine potrà ridurre a termini chiari e determinati; ma non è questa la sola difficoltà del lavoro che ho indicato. Anticipando i risultati di un' analisi posteriore, possiamo distinguere nel processo della invenzione estetica i momenti della ispirazione, della creazione e della esecuzione; ora, questi tre momenti si fondono e confondono talmente, esercitano l'uno sull'altro un' azione e reazione tanto intima, che, per quanti sforzi si facciano, riesce spesso impossibile riconoscere se e fino a quel punto l'opera di elaborazione creatrice abbia modificato la visione iniziale e, per contro, quale azione abbia subito dal lavoro di esecuzione. A ciò si aggiungano le differenze notevolissime che si incontrano, in tutto lo sviluppo del processo di

invenzione, fra le diverse arti, anzi fra i diversi artisti; e si vedrà quanto complicate siano le questioni che si presentano ad ogni passo. E questo non basta: della prima ispirazione, nel maggior numero di casi, mancano notizie sicure; e quelle che possiamo ottenere dalle testimonianze dirette degli artisti sono, almeno in parte, più una ricostruzione posteriore, compiuta in condizioni radicalmente diverse di spirito da quelle originarie, che la rivelazione genuina e sincera della ispirazione.

Anche più complicato e difficile è lo studio della genesi, la ricerca cioè dei diversi gradi di svilpppo della vera e propria creazione artistica, perchè l' esame delle tracce che ce ne rimangono (quando pure ci rimangono) non ci permette mai di seguire tale processo in tutte le sue fasi; infatti, sebbene in misura e in forma diversa nei diversi artisti, la carta, il marmo o la tela non accoglie che in limiti ristrettissimi le modificazioni, gli sviluppi, le riduzioni che l' intuizione primitiva subisce nella intimità dello spirito. Alcuni artisti limano e cesellano nella mente l' opera loro in modo quasi definitivo, altri invece lasciano abbozzi che man mano raggiungono un grado sempre maggiore di perfezione; sempre però di una larga parte del lavoro genetico della creazione sparisce ogni ricordo. Ancora si deve ricordare una difficoltà gravissima, cioè la mancanza di ricerche speciali: sia nella letteratura che nelle arti figurative e nella musica lo studio sistematico della genesi delle opere d' arte è stato quasi completamente trascurato. Per la letteratura, per esempio, ben pochi si sono occupati di ricercare quali fasi di sviluppo abbia attraversato un' opera servendosi dei manoscritti; tutt' al più, si sono studiate le correzioni e le varianti degli scrittori più insigni per motivi stilistici o rettorici, mai per ragioni stret-

tamente psicologiche; e per i manoscritti dei musicisti si deve lamentare la stessa lacuna (1).

Anche peggio vanno le cose per le arti figurative: in questo campo i disegni, che dovrebbero offrire il primo materiale per una ricerca genetica, presentano problemi intricatissimi di vario genere, perchè per molti di essi si presenta la questione pregiudiziale della autenticità e per tutti, si può dire, quella della loro successione cronologica: e si pensi che talvolta, per un solo disegno, le difficoltà che arreca la questione della autenticità sono gravissime, perchè non è facile dire se si tratti delle prime espressioni della creazione o di studi compiuti posteriormente da altra mano. Solo da poco tempo si è manifestata la tendenza verso uno studio coscienzioso dei disegni dei grandi artisti, ma si può dire che costituiscono ancora, per la massima parte, un vero libro chiuso, che solo dopo lunghi sforzi e fatiche potrà rivelarsi: per queste ragioni sono molto scarsi e spesso assai incerti nelle conclusioni i tentativi fatti per determinare la genesi delle diverse opere d'arte.

Come si vede, per tutte le arti manca quasi completamente il lavoro iniziale: io non posso fare altro che indicare questa lacuna ed esprimere l'augurio che prima o poi venga colmata. Per le mie ricerche dovrò dunque servirmi sopratutto delle testimonianze dirette degli artisti, quali si desumono delle memorie e lettere che ci hanno lasciato, e di quelle che si trovano negli scritti che li riguardano, e solo in qualche caso potrò valermi di studi fatti da specialisti per seguire le diverse fasi di sviluppo di un'opera determinata.

---

(1) Di questa notizia e di altre, che ricorderò in seguito, debbo ringraziare la cortesia di Arnaldo Bonaventura, che con tanta passione si occupa di studi di istoria della musica.

La conseguenza naturale di tutto ciò è che da una parte la mia ricerca dovrà riuscire schematica e incompleta e dall'altra dovrà, per le differenze che esistono fra i diversi artisti, assumere forma quasi anedottica: in mancanza di meglio, offro il materiale che ho potuto raccogliere e da esso ricavo le conclusioni che mi sembrano più plausibili.

I.

Il punto più oscuro è quello della prima ispirazione: in che consiste? quali condizioni permettono la sua apparizione? A queste domande si può rispondere ben poco di preciso e di sicuro; pure, qualche cosa si deve dire, senza però sperare di indovinare pienamente ciò che avviene nell'istante in cui per la prima volta l'artista ha la visione di ciò che sarà l'opera sua.

Che ogni forma d'arte esiga una particolare finezza di un determinato aspetto della sensibilità e che inoltre richieda un particolare sviluppo di un determinato tipo di memoria (in altre parole, che un musicista debba possedere un orecchio più squisito di un'altra persona e debba valersi in grado prevalente di immagini uditive) si può ammettere senza difficoltà, almeno in generale (si ricordi che il Beethoven ha composto molte delle sue più belle opere dopo essere divenuto sordo); ma così sì è detto solamente che l'ispirazione artistica può apparire solo quando siano date particolari condizioni di sensibilità e di memoria.

Può ridursi la prima ispirazione a un meccanismo associativo? si può dire cioè che l'ispirazione, in ultima analisi, non è altro che il prodotto di una particolare facilità di associare le immagini? Prima di tutto si può osservare che così non si distinguerebbe (quando pure la risposta fosse vera) la creazione artistica dalle altre, perchè nello stesso modo si potrebbe dare ragione dell'invenzione scientifica o pratica. Ma la risposta non è affatto soddisfacente: il meccanismo associativo permetterà, quando l'opera è stata creata, di mostrare quali rapporti esistano fra i suoi elementi, ma non dirà mai nulla del modo con cui lo spirito li ha raccolti in una sintesi: così, colle lettere dell'alfa-

beto si può costruire un poema più perfetto della *Commedia,* un dramma più profondo e più intenso dell'*Amleto;* ma certo non sono quelle lettere che, per sè, danno ragione dell'opera d'arte. Un'immagine ne può richiamare altre, di numero indefinito: perchè solo alcune, e non altre, si sono raccolte insieme? perchè certi determinati complessi di immagini sono avvenuti? Ogni interpretazione associazionista è completamente impotente a spiegare la creazione artistica perchè le sfugge il processo sintetico che organizza in un tutto unico le diverse parti di cui risulta. Fra tutte le forme possibili di associazione, perchè una sola sorge, come per incanto? perchè le altre non hanno nemmeno per un istante attratto a sè lo spirito dell'artista? E' l'eterna difficoltà del meccanismo associazionista, che s'incontra in ogni campo della vita dello spirito.

E si badi che non si risolve la questione integrando le sintesi associative con quelle razionali, volutamente cercate dal pensiero; certo, talvolta la cultura, la scienza persino possono fecondare la fantasia; ma (e l'abbiamo già visto nello studio precedente) ciò non basta a spiegare l'invenzione artistica, perchè spesso lo sviluppo della funzione conoscitiva e della cultura riesce fatale alla produzione estetica.

* * *

Senza pretendere di cogliere l'intima natura del processo d'invenzione, credo di potere dire almeno questo, che il momento dell'ispirazione è sempre preceduto da uno stato di tensione generale dello spirito, da una preoccupazione, talvolta ben chiara, talvolta sorda, che rivolge tutte le energie dell'artista in una particolare direzione.

Il Wagner, parlando col Berlioz delle *concezioni*

artistiche, affermava che, in ultima analisi, esse non fanno altro che liberare l'artista dalle impressioni che ha ricevuto dalla vita, in modo che egli, non accorgendosi di questa derivazione, pensa che siano soltanto il prodotto spontaneo delle sue facoltà intime le quali poi, grazie a quelle impressioni, si risveglierebbero dal loro sonno ed entrerebbero in azione (1): ora, in questa affermazione si manifesta chiaramente la presenza di ciò che ho chiamato tensione interiore che, a un dato momento, si esplica in modo concreto.

In alcuni casi questa preoccupazione è di breve durata, perchè è seguita quasi immediatamente dall'ispirazione: può accadere infatti che qualche avvenimento importante, qualche impressione profonda sconvolga, quasi in un attimo, lo spirito dell'artista, eccitando la sua fantasia. Alcuni esempi possono offrire il Manzoni, il Göthe, il Carducci, il Wagner. Il primo fu così vivamente colpito dalla notizia della morte di Napoleone I da creare in brevissimo tempo il *Cinque Maggio* (2); il secondo affermava allo Eckermann che egli aveva avuto all'improvviso l'ispirazione di alcune poesie e che le aveva scritte come in sogno, senza accorgersi che spesso il foglio di carta su cui scriveva era collocato di traverso (3). Il discorso *per la morte*

---

(1) R. Wagner, *Ma Vie:* trad. Valentin et Schenk; Paris, Plon, 1911-12: Troisième Partie, vol. III, pp. 118-19.

(2) Cf. l'*Avvertenza* scritta da R. Bonghi per la riproduzione dell'autografo dell'ode del Manzoni nel 1° volume delle *Opere inedite o rare* (Milano, Rechiedei, 1883), p. 14: « E' tradizione tra' suoi, — e tuttora Vittoria Brambilla lo racconta, — che la notizia gli giungesse [a Brusuglio] mentre era nel giardino a sedere su un banco, e in breve andare si levasse e si chiudesse nel suo studio, e scrivesse ». Il Manzoni stesso narrava al Cantù (*A. Manzoni. Reminiscenze;* Milano, Treves, 1882) di avere scritto l'ode in meno di tre giorni (Ivi, I, p. 113 e segg.).

(3) *Conversations de Goethe recueillies par Eckermann* (trad. Délerot): Paris. Charpentier, 1863: 14 marzo 1830, vol. II, p. 192.

di Giuseppe Garibaldi « improvvisato il 4 giugno 1882, due giorni dopo la morte di Garibaldi, nel teatro Brunetti di Bologna, raccolto, non stenograficamente ma con assai fedeltà da qualche amico dell'oratore, fu sulle carte loro subito disteso da lui per iscritto » (1). La visione avuta a Venezia, nell'Accademia di Belle Arti, dell'*Assunta* del Tiziano scosse così profondamente lo spirito del Wagner da fargli concepire il disegno di scrivere la musica dei *Maestri Cantori* e da ispirargliene dopo pochi giorni (mentre viaggiava per recarsi a Vienna) la prima intuizione (2).

Generalmente però questo stato di preoccupazione ha una durata molto maggiore e spesso persiste per lunghi anni nello spirito dell'artista. Così la prima ispirazione della *Commedia* dantesca (se pure non se ne voglia trovare il germe nella canzone: *Donne, ch' avete intelletto d'amore*) (3) è annunziata dalla *mirabil visione* che chiude la narrazione della *Vita Nuova* (4), da quella visione che fece nascere nell'animo di Dante il proponimento « *di dire di lei quello che mai non fu detto d'alcuna* ». Ma l'ispirazione che doveva, dopo lunghi anni di dolori e di studi, concretarsi nel poema era stata preceduta dalle angoscie, dalle visioni, da tutta insomma la vita agitata e commossa vissuta dall'Alighieri dopo la morte di Beatrice; e bisogna inoltre ricordare che questo periodo critico della sua esistenza è soltanto un anello di una catena, perchè è preceduto da lunghi anni di esaltazione e di scoramento amoroso; che, inoltre, anche nei periodi precedenti la

---

(1) Così G. Mazzoni e G. Picciola, nella notizia premessa al discorso, a p. 298 della loro *Antologia Carducciana:* Bologna, Zanichelli, 1908.

(2) R. Wagner, *Ma Vie:* Quatrième Partie, vol III, p. 350.

(3) *Vita Nuova*, XIX: 2ª ed. d'Ancona: Pisa. Nistri, 1884.

(4) *Vita Nuova*, XLIII.

fantasia del poeta, che si cullava in un mondo di ebbrezze misticamente amorose, si era compiaciuta in visioni; che nell'età sua la celebrazione della donna amata, concepita come un modello ideale di perfezione, era motivo comune dei poeti del dolce stil novo; e che, infine, le credenze religiose coloravano di sè i pensieri e i sentimenti di tutti gli uomini di quel tempo, per i quali il problema dell'oltretomba era veramente qualche cosa di ossessionante e di tormentoso. L'ispirazione del poema, insomma, ha le sue radici in preoccupazioni affettive complesse, prevalentemente amorose e religiose, che da lungo tempo imperavano nello spirito di Dante.

* * *

Le cause di quello stato di tensione interiore che si esprime nell'ispirazione possono essere svariatissime. Talvolta si tratta della necessità in cui si trova un artista di eseguire un lavoro che gli è stato ordinato, come spesso avviene ai pittori o agli scultori, talvolta, dell'impegno preso da un musicista di comporre un'opera su qualche libretto. Così del Lulli narra il Lecerf de la Viéville de Fresneuse (1) che componeva un'opera all'anno, ma che solo per tre mesi vi lavorava; però per tutto l'anno pensava all'opera che stava preparando o che aveva finito, tanto è vero che, se doveva cantare qualche motivo, non cantava che parti di quell'opera. Il Rossini, a un ignoto che gli scriveva per chiedergli come si dovesse comporre un'*ouverture,* rispondeva che aspettasse « fino alla sera prima del giorno

(1) Nella *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française* (1705, Bruxelles), citata da Romain Rolland, nelle *Notes sur Lully,* in *Musiciens d' autrefois:* Paris, Hachette, 1908, p. 127. p. 132.

fissato per la rappresentazione. Nessuna cosa eccita più l'estro come la necessità, la presenza d'un copista che aspetta il vostro lavoro e la ressa di un impresario in angustie, che si strappa a ciocche i capelli ». E aggiungeva: « A tempo mio in Italia tutti gli impresari erano calvi a trent'anni. Ho composto l' *ouverture* dell' *Otello* in una cameretta del Palazzo Barbaja, ove il più calvo e il più feroce dei direttori mi aveva rinchiuso per forza, senz'altra cosa che un piatto di maccheroni e con la minaccia di non poter lasciare la camera, vita durante, finchè non avessi scritto l'ultima nota. Ho scritto l' *ouverture* della *Gazza Ladra* il giorno della prima rappresentazione sotto il tetto della scala, dove fui messo in prigione dal direttore, sorvegliato da quattro macchinisti, che avevano l'ordine di gettare il mio testo originale dalla finestra, foglio a foglio, ai copisti, i quali l'aspettavano abbasso per trascriverlo. In difetto di carta da musica, avevano ordine di gettare me stesso dalla finestra » (1).

Rispetto al Donizetti, narranno l'Alborghetti e il Galli (nella *Vita di G. Donizetti* (2)) che « quando avea fissato l'argomento e studiato l'intreccio del libretto, che il poeta gli presentava, soleva quasi sempre raccogliersi intensamente e meditarvi sopra qualche giorno. Il suo cervello si metteva in certo modo in uno stato d'incubazione, durante il quale ogni cosa, che moralmente o fisicamente sopraggiungesse a distrarlo, assai lo disturbava, e lo metteva di cattivissimo umore. In quei momenti rifuggiva da ogni compagnia, si faceva taciturno, e continuava a passeggiare

---

(1) G. Rossini, *Lettere* raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti e F. e G. Manis: Firenze, Barbera, 1902: dalle lettere senza data, pp. 342-43.

(2) In: *G. Donizetti e G. G. Mayr:* Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1875, pp. 66-67.

automaticamente o chiuso in una camera, od in qualche luogo solitario, dove fosse ben sicuro di non incontrare degli importuni, che lo costringessero a parlare. D'ordinario quella preoccupazione così profonda era accompagnata da più o meno acute molestie fisiche. La fronte gli scottava: gli battevano con violenza i polsi alla tempia: gli doleva il capo.

« A codesta succedeva di repente la fase, che si dovrebbe dire della eruzione. Allora, pigliata la penna. si metteva a tempestare d'una gragnuola di note i quaderni, e così via seguitando rapidamente tracciava senza interruzione l'abbozzo perfino d'un atto intero senza levarsi dal tavolo ».

A queste forme di preoccupazione, che possono chiamarsi pratiche, si debbono avvicinare quelle che più di tutte le altre meritano tale nome, in quanto derivano dalle esigenze economiche; i nomi da citarsi sarebbero molti; ma basterà qui ricordare il Balzac, che, si può dire, è stato per tutta la vita sotto l'ossessione tormentosa del bisogno e che per ragioni di guadagno ha composto tutti i suoi lavori.

In altri casi, la preoccupazione che serve di sostrato all'ispirazione ha carattere prevalentemente intellettuale. Il Wagner, per esempio, è spinto da un forte impulso (che lo trae verso il 1841 a occuparsi di tutto ciò che riguarda la vita tedesca) a leggere opere che fanno brillare ai suoi occhi in tutto il suo splendore il Medio Evo germanico, vivificando le figure di *Lohengrin* e di *Tannhäuser*. In tale modo, come egli stesso dichiara, un nuovo mondo gli appare; e sebbene non sappia ancora quale sia la forma definitiva che darà a quelle leggende, conserva nello spirito un'immagine incancellabile dei due eroi che ha imparato a conoscere, di guisa che gli studi più profondi che dovrà più tardi compiere su tali argomenti la faranno sorgere

di nuovo nel suo aspetto primitivo (1). Il primo risultato di questa preoccupazione storica è la composizione dei poemi, poi della musica. Quando alle prime letture superficiali compiute a Parigi nel 1841 segue nel 1843 a Töplitz lo studio della *Mitologia germanica* di J. Grimm, il Wagner si sente violentemente eccitato, poichè il suo spirito prova intensamente il fascino di una patria che dopo lunghi anni di tenebre ha finalmente imparato a riconoscere come sua: e dopo breve tempo egli inizia la composizione della musica del *Tannhäuser* (2). Così lo studio dei poemi di Wolfram d' Eschenbach e dell' epopea anonima di *Lohengrin*, compiuto nel 1845 a Marienbad (ove il Wagner si era recato per farvi una cura) vivifica nello spirito del poeta l' immagine primitiva del cavaliere del cigno e gli ispira violentemente il desiderio di dare una espressione personale a quel mondo che ora assume ai suoi occhi forme determinate e precise; e infatti, dopo pochi giorni, il piano scenico del *Lohengrin* è fissato (3). Nella stessa epoca, la lettura della *Storia della letteratura tedesca* del Gervinus, ove impara a conoscere le figure dei *Maestri Cantori di Norimberga* e di Hans Sachs, gli suggerisce prima la concezione di una scena comica fra questi e Merker, poi quella dello schema di tutta la commedia (4). Qualche anno più tardi, lo studio delle leggende eroiche del Nord e la lettura dell' *Edda* in particolare esercitano un' azione potente sulla fantasia del Wagner, che riesce presto a dare una forma plastica alle sue creazioni future (5).

L'atteggiamento grave assunto dallo spirito del mae-

---

(1) Wagner, *Ma Vie*, Première Partie, vol. I, pp. 356-57.
(2) R. W., *Ma Vie*, Deuxième Partie, vol. II, pp. 71, 72, 75.
(3) R. W., *Ma Vie*, Deuxième Partie, vol. II, pp. 139-41.
(4) R. W., *Ma Vie*, Deuxième Partie, vol. II, pp. 140.
(5) R. W., *Ma Vie*, Deuxième Partie, vol. II. pp. 203-04.

stro per la lettura dello Schopenhauer è, come egli stesso afferma, la causa del bisogno che prova di dare ai suoi sentimenti un'espressione estetica, bisogno che lo induce nel 1854 a ideare il poema di *Tristano e Isotta;* egli conosceva già quell' argomento da tempo, ma se ne era occupato di nuovo quando Carlo Ritter gli aveva comunicato il disegno di un dramma fatto su di esso: al ritorno da una passeggiata, il Wagner abbozzò i tre atti che dovevano segnare la traccia del suo lavoro (1).

Il *Wallenstein* dallo Schiller deve le sue origini a una serie complessa di letture, di studi, di riflessioni che, liberando il suo spirito dalle costruzioni filosofiche in cui da tempo ormai si compiaceva, lo richiamava all' invenzione artistica. « Le *Wallenstein* de Schiller, on peut le dire, est né à la fois de *Wilhelm Meister* et d' *Hermann et Dorothée.* Après avoir lu le *Wilhelm Meister*, Schiller, abandonnant les théories abstraites, revient à l' invention et commence son *Wallenstein* en prose; après *Hermann et Dorothée,* il l' écrit en vers, le remanie de fond en comble, et inaugure par cette grande composition ce que les critiques allemands appellent la période classique de son génie » (2). Così il Saint-René Taillandier, che osserva come la lettura di *Arminio e Dorotea* conduce il poeta a Omero, Omero a Sofocle e Sofocle allo Shakspeare, e nota che queste letture gli suggeriscono nna nuova visione della poesia drammatica, ben superiore a quella che gli aveva ispirato le sue opere precedenti.

Di due tra i più fecondi autori drammatici francesi, A. Dumas *père* ed E. Scribe, afferma il Legouvé che

---

(1) R. W., *Ma Vie*, Troisième Partie, vol. III, pp. 102-03.

(2) Saint-René Taillandier, negli studi storici e letterari uniti alla *Correspondance entre* Goethe *et* Schiller (trad. Carlowitz): Paris, Charpentier, 1865, vol. I, p. 331. Cf. pp. 328-31.

spesso ricevevano dalla lettura di opere altrui la prima ispirazione dei loro lavori: così il primo ha ricavato da *Marion Delorme* il suo *Antony* e il secondo ha pensato al *Prophète* leggendo in una edizione illustrata della Bibbia, nella descrizione delle nozze di Cana, le parole di Cristo alla madre: « Donna, che vi è di comune fra voi e me? », perchè questa frase gli ha suscitato nella mente la visione di un uomo che, liberandosi dai suoi sentimenti naturali per compiere la missione che crede gli sia affidata, giunge al punto di sacrificare i suoi doveri di figlio al suo compito divino (1).

Il Carducci dichiara che la prima ispirazione dei sonetti del *Ça ira* gli è apparsa alla fantasia leggendo la *Rivoluzione francese* del Carlyle; ma aggiunge che ne riconosce la materia alle storie della rivoluzione del Blanc e del Michelet, che aveva letto e riletto (2). Evidentemente, in quest'ultimo caso la preoccupazione, insieme storica e politica, che dirigeva l'animo del Carducci verso lo studio dell'età della rivoluzione ha trovato nelle pagine del Carlyle un'occasione per concretarsi nelle liriche del *Ça ira:* e tendenze di carattere storico gli ispirano in gran parte le *Odi Barbare.*

La visione di creazioni pittoriche o scultoriche può, suscitando una forte impressione nella fantasia di uno scrittore, offrirgli l'occasione di comporre nuove opere: G. Flaubert (secondo le notizie che ne offre M. Du-Camp (3)) ha ideato *Saint-Julien l'Hospitalier* contemplando le vetrate di una chiesa normanna e

---

(1) Ernest Legouvé, *Soixante ans de Souvenirs:* Paris, Hetzel: Deuxième Partie, chap. XI, pp. 180-181.

(2) G. Carducci, *Opere,* vol. IV, (*Confessione e Battaglie*): Bologna, Zanichelli, 1890: in *Ça ira*, pp. 400-401.

(3) M. Du-Camp, *Souvenirs littéraires:* Paris, Hachette, 1882-83: vol. II, chap. XXX, p. 541.

Hèrodias guardando le sculture di unó dei portali laterali della cattedrale di Rouen; ed egli stesso scrive che ha avuto la prima ispirazione della *Tentation de Saint Antoine* nel 1845, contemplando a Genova un quadro del Brueughel (1).

A una lunga serie di studi e di ricerche storiche ed economiche deve la sua origine la ispirazione dei *Promessi Sposi*. Il Manzoni affermava bensì al figliastro Stefano Stampa che il primo pensiero del romanzo gli era stato suggerito dalla lettura di una grida del '600 che, fra molte altre pene, ricordava quelle contro chi minacciasse un parroco perchè non facesse un matrimonio; e aggiungeva che quella lettura gli aveva fatto pensare che un matrimonio contrastato « sarebbe un buon soggetto da farne un romanzo, e per finale grandioso la peste, che aggiusta ogni cosa (2) ». Ma nel tempo di quella lettura (primavera del 1821) il Manzoni leggeva a Brusuglio la *Storia* del Ripamonti, il trattato di Melchiorre Gioia *Sul commercio de' commestibili e caro prezzo del vitto* (nel quale ultimo libro appunto si legge la grida del Governatore di Milano, Gonsalvo Fernandez de' Cordova, del 15 Ottobre 1627 già ricordata) (3); e questi fatti mostrano che allora nel pensiero del Manzoni predominavano preoccupazioni complesse, storiche, morali ed economiche principalmente. Infatti egli, componendo il romanzo, volle, come af-

---

(1) G. FLAUBERT, *Correspondance*, Quatrième Sèrie: Paris, Conard, 1910: vol. IV, p. 116 (lettera del 5 giugno 1872).

(2) Parole del Manzoni riferite da S[TAMPA] S[TEFANO], *Alessandro Manzoni, la sua famiglia i suoi amici*, appunti e memorie: Milano, Hoepli, 1885; p. 60-61: citata da *Giovanni Sforza* nello studio *I primi Romanzi storici in Italia e le minute autografe de'* « *Promessi Sposi* », premesso ai *Brani inediti dei P. S.*, parte I, p. LXVIII (testo e note): 2.ª ed., Milano. Hoepli, 1905.

(3) V. lo studio dello Sforza ora citato, a p. LXXIV.

ferma il Buccellati (1), offrire un quadro di quell'età tormentata e dolorosa: le letture e gli studî che veniva compiendo fissavano il suo pensiero sulle condizioni di quei tempi; e tale preoccupazione trovò nella lettura della grida l'occasione propizia per esplicarsi nella narrazione di una storia d'amore.

Alla preoccupazione scientifica e archeologica, cioè allo studio amoroso e paziente dei segreti della natura e delle creazioni dell'arte classica, si debbono, in parte almeno, alcune fra le maggiori opere del nostro '400: basterà ricordare i nomi di Paolo Uccello, dei Pollaiuolo, del Brunelleschi, di Leon Battista Alberti e, soprattutto, di Leonardo da Vinci.

A queste preoccupazioni che si possono chiamare intellettuali si avvicinano quelle che sono prodotte dalla contemplazione della natura, dalla emulazione, dalla riflessione sui destini dell'umanità. È la visione dei paesaggi alpestri del paese dei Quattro Cantoni che fà nascere nell'animo del Göthe il desiderio di dipingere in un poema epico quello spettacolo maraviglioso e di animarlo con la rappresentazione della leggenda di G. Tell (2). La contemplazione del panorama dell'Umbria, che si offriva ai suoi sguardi in Perugia, davanti alla piazza Vittorio Emanuele, suscitava nella fantasia del Carducci nell'ottobre 1877 la prima ispirazione del *Canto dell'Amore* (3). Talvolta è la con-

---

(1) Buccellati, *Manzoni, ossia del progresso morale, civile e letterario quale si manifesta nelle opere di Alessandro Manzoni, letture fatte avanti il R. Istituto Lombardo di scienze e lettere:* Milano, Tip. Editrice Lombarda 1873: vol. II, pp. 41-42: citato dallo Sforza, a pp. LXV-LXVI.

(2) *Conversations de Goethe, recueillies par Eckerman,* 6 maggio 1827: vol. I, pp. 360-61.

(3) *Memorie della vita di Giosuè Carducci raccolte da un amico* (Giuseppe Chiarini) Firenze, Barbera, 1903: cap. VI, p. 207.

templazione di qualche antico edificio che commuove la fantasia dell'artista: così il Delacroix, vedendo la sala di giustizia di Rouen, concepisce il quadro di *Melmoth* (o *Interno di un convento di Domenicani a Madrid*, o *Onorevole ammenda*) (1). Lo stesso pittore scrive che la vista di un cartone di Michelangelo risveglia in lui la passione delle grandi cose e gli fa riprendere l'esecuzione del suo *Dante* (2).

La concezione pessimistica della vita che, nutrita di dolorose esperienze personali, si rende padrona dello spirito del Leopardi e ne costituisce ben presto la preoccupazione predominante, è la prima fonte delle sue creazioni poetiche più intense e più alte: e al nome del poeta della *Ginestra* si possono unire, fra gli altri, quelli del Vigny, del Lenau, del Pascoli,. Talvolta anche il desiderio di evitare gli errori di un' opera infelice può spingere un artista a cercare un soggetto nuovo che più facilmente gli permetta di creare una opera bella. Così quando il Flaubert, nel settembre 1849 (avendo letto la sua prima *Tentation de Saint Antoine* a M. Du-Camp e a L. Bouilhet) deve riconoscere che tale lavoro è errato dal principio alla fine, riceve da quella disillusione e dal consiglio degli amici di non scegliere argomenti troppo vaghi e diffusi, e di preferirne altri più precisi e meno poetici, l' impulso ad accettare con entusiasmo l'invito del Bouilhet a narrare in un romanzo un volgare dramma domestico della vita borghese, accaduto in un' oscura borgata e a prepararsi alla creazione della sua *Madame Bovary*. « Il est certain (dice M. Du Camp) que jamais Flaubert

---

(1) Journal de Eugène Delacrox, Paris, Plon, 1893-95: vol. I, p. 81: v. nota di *Flat et Piot*.

(2) Journal de E. Delacroix, vol. I, p. 45: 30 dicembre 1823.

n' aurait pensé à écrire ce roman si l'exécution de la *Tentation de Saint Antoine* l'avait satisfait » (1).

In alcuni casi lo spirito dell'artista è dominato invece da preoccupazioni di carattere tecnico, perchè cerca di rendere nelle proprie opere certe qualità formali, come la plasticità, il colorito, la musicalità, con intensità nuova e singolare.

I poeti della scuola parnassiana sono quasi sotto l'ossessione della plasticità scultoria e si sforzano di rivaleggiare con gli artisti dello scalpello, martellando e cesellando le immagini in guisa da imprimere sui loro versi il rilievo severo o la lucidezza metallica dei marmi e dei bronzi: si possono ricordare, fra le opere più notevoli di questa scuola, i *Trophées* (2) del de Hérédia e molte poesie del Leconte de Lisle (nei *Poèmes antiques* e nei *Poèmes barbares)* (3). Nel periodo romantico invece il De Musset aveva, componendo le sue prime opere (i *Contes d'Espagne et d'Italie* nelle *Premières Poésies*) (4) obbedito al desiderio di creare visioni colorite e brillanti, di trasformare quasi la poesia in pittura: ma anche più fortemente la preoccupazione del pittoresco si era affermata nelle liriche di Téophile Gautier, che specialmente in *Émaux et camées* (5) aveva dipinto veri quadri, pieni di colore e di luce. Per contro la poesia che ha sostituito quella del *Parnaso,* cioè la lirica dei decadenti e dei simbolisti (sotto l'influsso prevalente del Verlaine) è soggiogata dal fascino della musicalità e si sforza di mutare il verso in un

---

(1) M. Du Camp, *Souvenirs littéraires;* Vol. I, chap. XII, p. 437: cfr. pp. 427-37.

(2) Paris, Lemerre, 1893

(3) Paris, Lemerre. (V., ad esempio, in *Poèmes barbares: Le combat homerique* [p. 45]; *Paysage polaire* [p. 261]).

(4) Edizioni Charpentier e Lemerre.

(5) Edizione Charpentier.

ritmo misterioso e affascinatore: il programma di questa poesia rimane l' *Art poétique* del Verlaine (*De la musique avant toute chose)* (1), il quale nell' opera sua aveva mostrato come la musicalità del verso possa rendere più intenso il sentimento che in esso si esprime.

La pittura dei preraffaelliti inglesi rivela preoccupazioni poetiche e musicali, e le parole del Burne-Jones, che ho riportato nello studio precedente, si possono considerare come l' espressione di un' esigenza sentita da tutti gli artisti di questa scuola.

E' certo però che la ricerca di qualità formali come la plasticità, il colorito, la musicalità può esser gravemente dannosa alla creazione estetica, se, cessando di servire come mezzo per l' espressione più intensa di qualità e di stati d' animo, acquista valore di fine; basta che ricordi ciò che ho detto parlando della teoria dell' arte per l' arte. Per rendere più chiara ancora la cosa, posso valermi un' altra volta dell' opera del Flaubert, cioè di uno scrittore che ha sempre affermato di vedere nella perfezione tecnica dello stile l' espressione più alta della bellezza ma che effettivamente ha potuto scrivere la sua *Madame Bovary* solo perchè provava una repulsione implacabile e per la vita borghese che lo circondava e per il sentimentalismo romantico che aveva ai suoi tempi colorato di sè quasi tutte le anime; se la sua aspirazione alla perfezione stilistica non si fosse fusa coi suoi odii e non avesse ricevuto un impulso vigoroso dal desiderio di ottenere una rivincita dell' insuccesso della *Tentation de Saint Antoine,* egli non avrebbe scritto il suo capolavoro.

Da questo esempio appare già quanto siano complesse, nel maggior numero dei casi almeno, le preoccupazioni che predominano nello spirito di un artista; ma su

---

(1) *Jadis et naguère,* Paris, Vanier 1884.

questo punto ritornerò in seguito, perchè ora voglio portare esempi di motivi prevalentemente affettivi che costituiscono il sostrato da cui si sprigiona, come scintilla, la luce dell' ispirazione.

Certi periodi di commozione profonda possono fare nascere nell' animo una ricca fioritura di intuizioni artistiche: così il Wagner dichiarava che l' amore doloroso e appassionato che nutriva per Matilde Wesendonk aveva fatto spuntare una messe feconda di germi nella sua fantasia e credeva persino che, in tutto il resto della sua vita, non sarebbe stato più capace di creare alcuna cosa nuova (1). Del pari, lo Schumann osservava che in lui il maggiore volo della fantasia era suscitato dalla tensione di un desiderio ardente e aggiungeva che attendendo le lettere della donna amata aveva scritto in pochi giorni un volume di « composizioni sorprendenti — pazze — quasi solenni ». (2) Sono presenti alla memoria di tutti i versi in cui Dante afferma:

> « Io mi son un, che, quando
> amore spira, noto, ed a quel modo,
> che detta dentro, vo significando ».
>
> (*Purg.*, c. XXIV, vv. 52-54).

---

(1) R. Vagner, *à Matilde Wesendonk*, *Journal et Lettres* (trad. Khnopft): Berlin, Duncker, 1905: vol. I, Lettre à M. Wesendonk, p. 168 (10 aprile '59). Cf. a p. 177 una lettera del 26 aprile '59, ove il W. scrive che « la sua attività creatrice si nutre solo dei germi e dei germogli, che ha fatto nascere in *lui* un breve spazio di tempo, come una bufera fecondatrice ».

(2) Robert Schumann, *Lettres choisies* (trad. Crémieux): Paris, Fischbacher, 1909: lettera a Clara, p. 273 (del 1838).

Il Göthe, parlando del *Werther*, diceva all' Eckermann di avere, come il pellicano, nutrito la sua creatura col sangue del proprio cuore, trasfondendo in esso una ricchezza di sentimenti e di emozioni intime che sarebbe stata sufficiente per fornire materia non a uno ma a sei romanzi; (1) e, in altra occasione, dichiarava di avere nelle sue poesie espresso solo i sentimenti che avevano davvero commosso e agitato l' animo suo, cantando l' amore soltanto quando lo provava (2). Per il *Tasso*, egli ne aveva trovato l' ispirazione mescolando i lineamenti del poeta della *Gerusalemme* con quelli suoi propri, unendo cioè in un tutto solo la propria vita con quella di Torquato (3).

Anche più chiaramente degli artisti ricordati sinora offrono esempi di una ispirazione che nasce dalle commozioni, dalle aspirazioni, dai desideri, in una parola, dalla vita intima i lirici del romanticismo, come il Byron, il Heine, il Lamartine, l' Hugo, il De-Musset; ma però molte volte nei loro versi si esprime la vanità e la posa piuttosto che la commozione sincera. In certi momenti della vita storica o individuale, l' ispirazione è suscitata da un senso profondo di religiosità, da una fiamma ardente di misticismo: come esempi basterà ricordare *le laudi* del Beato Francesco e di Iacopone da Todi e gli affreschi e i quadri dell' Angelico.

Talvolta in alcuni individui l' ispirazione è l'espressione di una rivolta dello spirito contro la pressione odiosa della realtà; a questa schiera di ribelli, che creano per protestare contro le imposizioni della vita e della società che li soffocano, appartiene J. J. Rousseau, che

---

(1) *Conversations de Goethe recueillies par Eckermann;* 18 settembre 1823: vol. I, pp. 80-81.

(2) Ivi, 14 marzo 1830: vol II, p. 201.

(3) Ivi, 6 maggio 1827: vol. I, p. 362.

scrive nelle sue *Confessioni:* « Si je veux peindre le printemps il faut que je sois en hiver; si je veux décrire un beau paysage, il faut que je sois dans les murs; et j' ai dit cent fois que si jamais j' étais mis à la Bastille, j' y ferai le tableau de la liberté » (1).

Sinora ho cercato, per mostrare quanto possano essere varie le preoccupazioni che costituiscono il movente dell' ispirazione artistica, di metterne in luce un aspetto solo, di solito il più caratteristico; ma nella realtà concreta della vita interiore ognuna di tali forze di tensione presenta natura multiforme e complessa, perchè riceve alimento e calore da tutte, o quasi, le sorgenti della personalità dell' artista. Di tale complessità ho già parlato, a proposito della *Commedia* dantesca e della *M. Bovary* del Flaubert; ma non è male insistere alquanto su questo argomento.

Sono certo preoccupazioni in larga misura intellettuali quelle che ispirano il Wagner quando scrive il *Lohengrin*, il *Tannhäuser*, la *Tetralogia;* ma nessuno negherà l' azione profonda che ha esercitato sul suo spirito creatore il desiderio di dare alla musica un nuovo volo, elevandola a una più sublime sfera di vita; e per ciò che riguarda il *Tristano e Isotta*, abbiamo visto in quanta parte gli sia stato suggerito dalle emozioni che conturbavano il suo spirito, agitato dalla lotta interiore in cui l' aveva trascinato l' amore per Matilde Wesendonk. Le preoccupazioni storiche ed economiche hanno certo rivolto lo spirito del Manzoni in una direzione che ha finito col mettere capo nella composizione dei *Promessi Sposi,* ma quelle forze si sono incontrate con altre, più antiche e più radicate: le sofferenze patriottiche dell' italiano, le convinzioni religiose del cattolico, le aspirazioni artistiche del capo-

(1) J. J. Rousseau, *Les Confessions*, Première partie, Livre IV (in *Oeuvres complètes*, Paris, 1793), vol. I, p. 320.

scuola del romanticismo in Italia non possono certo essere considerate come elementi secondari da chi voglia rendersi conto dei motivi ispiratori del più bel romanzo italiano. Ho ricordato la larga azione che le preoccupazioni scientifiche e archeologiche hanno esercitato sull'opera degli artisti del nostro Rinascimento; ma non bisogna trascurare sia la ricerca di alcune qualità intensamente ammirate in quel tempo (la grazia, l'eleganza semplice, l'armonia), sia le esigenze della vita pratica che, almeno nelle creazioni architettoniche, hanno sempre importanza fondamentale.

Per le liriche del Leopardi ho ricordato, come motivo di ispirazione, il senso pessimistico della vita e le sofferenze personali del poeta; ma ad essi debbo aggiungere il bisogno che egli provava (derivato dallo studio lungo e appassionato dei classici greci) di rendere in forma limpida e tersa la vita interiore del pensiero e del sentimento.

Non le sole esigenze tecniche della plasticità e della composizione impeccabile del verso suscitano le liriche del Leconte de Lisle, perchè in larghissima misura nei suoi canti traspaiono le preoccupazioni dello studioso appassionato della storia dell'umanità che si ferma con predilezione particolare su tutte le espressioni della vita religiosa dei popoli: e si deve aggiungere ancora che le sue creazioni più belle e più intense sono quelle che, come il *Quaïn* (1), esprimono l'amarezza profonda del suo pessimismo disperato.

Del pari, le liriche del Verlaine sono ispirate, oltre che dal desiderio di creare una poesia vaga e indeterminata come la musica, dalle vicende della sua vita agitata ed errabonda, dai suoi desideri terreni e dalle sue aspirazioni mistiche, da tutta insomma la sua esperienza

(1) In *Poèmes barbares*, pp. 1-21.

interiore. Se le *Odi Barbare* del Carducci offrono la rivelazione delle sue predilezioni storiche, i *Giambi ed Epodi* mostrano piuttosto il prevalere di passioni politiche, che, del resto, non rimangono mute nemmeno nelle prime (1) (e non sempre con felice risultato), le quali sono altresì la manifestazione di ciò che il poeta chiamava un *desiderio vano della bellezza antica* (2). Le poesie del Vigny sono ispirate insieme da preoccupazioni affettive (il senso pessimistico della vita e quello della dignità personale) e filosofiche.

Nelle opere di Donatello si manifestano insiene tendenze di natura affettiva, scientifica e tecnica: lo *Zuccone,* ad esempio, è bensì l'opera di un artista che si sforza di rendere con la maggiore perfezione possibile la struttura del corpo umano; ma è del pari la testimonianza sicura di una vita cui non erano ignote le amarezze e le sofferenze dello spirito; e lo stesso può dirsi del *Pensieroso* di Michelangelo. Anche più ricche e complesse sono le preoccupazioni e le tendenze che trovano espressione nelle opere di Leonardo e del Göthe, in cui veramente si raccolgono tutte le aspirazioni e le esigenze più varie dello spirito umano.

* * *

Quella forza che ho chiamato preoccupazione o tensione interiore, sebbene possa avere finalità pratiche, intellettuali o tecniche, ha sempre una natura essenzialmente passionale, in quanto esprime una predilezione intensa, vibrante di sentimento, per determinati oggetti: non si può propriamente av-

---

(1) V. ad esempio: *In morte di Eugenio Napoleone* (nel II libro delle *Odi barbare*, nelle *Poesie*: Bologna, Zanichelli, 1901).

(2) *Nella piazza di S. Petronio* (ivi, I libro).

vicinare alle idee ossessive, perchè spesso non si rivela sotto l'aspetto rappresentativo, e appare piuttosto come un senso particolare di attrazione o di repulsione che come una concezione o un gruppo di giudizi.

Certo essa deriva dalla sorgente più intima della personalità dell'artista, che così rivela le proprie predilezioni, le proprie antipatie, in una parola l'interesse che lo dirige in un determinato senso. Queste osservazioni ci lasciano comprendere perchè talvolta alcuni artisti cerchino (come per esempio il Hoffmann, il Poë, il Baudelaire) di rendere più facile l'ispirazione con eccitanti artificiali: siccome in tal modo lo spirito è agitato e sconvolto, le preoccupazioni predominanti possono più agevolmente rafforzarsi ed esplicarsi, afferrando, per così dire, un'espressione che in condizioni normali si sarebbe sottratta ai loro sforzi.

Si può vedere anche perchè talvolta la ricchezza della cultura storica o scientifica favorisca l'ispirazione artistica. In alcuni spiriti la passione per la visione storica della vita è una delle forze dominanti, perchè essi si interessano di preferenza a tali argomenti; e per conseguenza tutto ciò che rende tale visione più ampia e più profonda può, in determinate condizioni, essere soffio animatore dell'ispirazione. Altri invece prediligono lo studio scientifico della realtà e vi trovano un impulso alla invenzione.

Ma, in ogni caso, non è la storia o la scienza che per sè suscita la creazione, perchè esse, corrispondendo a determinate predilezioni e preoccupazioni dello spirito, rendono queste più vibranti e più intense e fanno così fremere più profondamente l'intima personalità dell'artista, che in tal modo trova più numerose e più facili occasioni di esplicare le forze della sua fantasia. La cultura, insomma, non è in questi casi che un alimento di particolari energie spirituali, che da essa ricevono maggiore ricchezza e vigoria di vita. In individui di-

versi, in cui queste predilezioni mancano e invece altre si affermano, la cultura può essere un ostacolo al libero sviluppo dell' ispirazione.

*
* *

Contro l' affermazione che l' ispirazione ha per primo movente uno stato essenzialmente affettivo di tensione interiore, di preoccupazione, che talvolta può sorgere quasi all'improvviso, e che nel maggiore numero dei casi si impone per lungo tempo allo spirito dell'artista e che è sempre, o quasi sempre, di struttura ricca e complessa si potrebbero citare alcuni casi in cui l' ispirazione si presenta accidentalmente, talvolta persino in sogno.

« Le plus délicieux opéra que j'aye entendu de ma vie (afferma il Grétry) et qui n' étoit pas de mes organes, mais de mon esprit, est celui auquel j' assistai en rêve. Jamais je ne fus moi-même, et jamais je ne vis les spectateurs dans un si doux ravissement. Ce n'étoit point un délire tumultueux et fatiguant, mais une continuité de sensations douces, sans monotonie: point de ces effets gigantesques opposés à des repos absolus; point de contrastes trop frappants entre les couleurs; c'étoient celles de l' arc-en-ciel qui peignoient délicieusement chaque situation du drame . . . . . « Je voulus, en m'éveillant, me rappeler quelques traits de chant, quelques harmonies de cette production céleste; mais inutilement (1) ».

---

(1) GRÉTRY, *Mémoires sur la musique:* Paris, Imprimerie de la Republique, Pluviôse, an V: vol. III, Livre Cinquième, chap. VI, p. 182-84.

Del pari, il Berlioz narra che in una notte del 1852 ascoltò in sogno una sinfonia che gli pareva di comporre; la mattina, al risvegliarsi, egli ricordava ancora quasi tutto il primo pezzo, in due tempi (*allegro, in la minore*). Avrebbe voluto scriverla, ma non lo fece, perchè le forti spese che gli arrecava la malattia della moglie lo trattenevano dall'iniziare un lavoro che gli sarebbe costato tempo e denaro per la trascrizione. Ma la notte successiva ebbe di nuovo lo stesso sogno e anzi gli parve di vedere scritto l'*allegro;* svegliatosi, si pose a cantare quel motivo, di cui ammirava assai il carattere e la forma; e stava per alzarsi e per trascriverlo quando le riflessioni fatte precedentemente ebbero il sopravvento. Così riuscì ad addormentarsi; e svegliandosi il giorno seguente si accorse che ogni ricordo era svanito per sempre (1).

Il Wagner, nel 1853, alla Spezia ebbe, in uno stato di sonnolenza (in cui l'aveva messo una grave indisposizione sofferta in viaggio) l'impressione di immergersi in una rapida corrente d'acqua; il mormorio dell'acqua prese in breve tempo il carattere musicale di un accordo in *mi bemolle* maggiore che si svolgeva in arpeggi continui. « Poi gli arpeggi si mutarono in figure melodiche di un movimento sempre più rapido; ma il puro accordo in *mi bemolle* maggiore non si modificò mai; e sembrava che la sua persistenza desse un significato profondo all'elemento liquido in cui [egli] *era* immerso. All'improvviso *ebbe* l'impressione che le onde si chiudessero a cascate su di *lui* e, atterrito, *si svegliò* di soprassalto ». Così « *riconobbe* immediatamente che il motivo del preludio dell'*Oro del Reno* si era rivelato quale lo portava in *sè* senza essere giunto ancora a dargli una forma (2) ».

---

(1) Hector Berlioz, *Mémoires:* 3.e édition, Paris, C. Lévy, 1887: vol. II, § LIX, pp. 349-50.

(2) R. Wagner, *Ma Vie*, Troisième Partie, vol. III, pp. 82-83.

Altre volte, è al caso che l'artista deve la sua ispirazione. Il passo del cavallo su cui montava ha ispirato al Lulli un motivo musicale (1).

Pure nemmeno questi fatti permettono di respingere le conclusioni precedenti. Lasciando da parte ogni discussione su ciò che può avvenire nel sonno, sul lavorio subcosciente che in tale stato può compiersi nello spirito, una cosa certa può dirsi: sia le ispirazioni offerte dal sogno che quelle suggerite dal caso hanno per base una orientazione particolare dello spirito dell'artista. Il sogno può presentare ispirazioni musicali solo a musicisti; il passo di un cavallo richiamava una frase musicale al Lulli, ma non avrebbe certo prodotto alcun effetto simile nella fantasia di un pittore o di un architetto. La tensione interiore, prossima o remota, non manca mai: se mancasse, non si potrebbe avere l'ispirazione artistica. Questo ben sapeva Leonardo allorchè consigliava al pittore di osservare i vecchi muri percorsi da screpolature o ridotti in modo da lasciare apparire le pietre che li compongono, perchè può scoprire in quelle linee confuse il disegno di una composizione per lungo tempo ricercata. Giustamente osserva a questo proposito il Séailles (al quale tolgo la citazione) che in quel precetto Leonardo esprime un'esperienza compiuta sul proprio genio, che gli aveva mostrato come in quelle linee vaghe e indeterminate egli potesse scoprire le immagini che lentamente si erano venute elaborando nel suo spirito e attendevano solo un'occasione per rivelarsi. Una volta di più si vede come l'ispirazione è sempre preceduta da una tensione interiore che orienta lo spirito in un senso determinato.

---

(1) R. Rolland, *Notes sur Lully* in *Musiciens d'autrefois*, II, p. 132.

* * *

Come e perchè da questa preoccupazione intima dello spirito si sprigioni la fiamma dell' ispirazione non si può dire nè, forse, lo si potrà mai, perchè si tratta del segreto della invenzione artistica, di quel segreto che ha fatto dare alla parola stessa che lo designa un nome esprimente la convinzione, generale nella antichità, che il poeta e l'artista si trovano nel momento dell' ispirazione sotto il dominio di forze superiori a quelle umane, che li trascinano a loro volontà senza che se ne rendano conto o possano arrestarne il corso. Certo, ogni ispirazione si presenta come una rivelazione, come qualche cosa che esce dal mistero e che si impone alla mente dell'artista, il quale si sente costretto a darle un'espressione concreta nell'opera sua. Il Göthe ha più volte parlato di questo carattere misterioso della ispirazione artistica, sia nella corrispondenza con lo Schiller che nelle conversazioni con lo Eckermann. « Io sono convinto (egli scriveva allo Schiller il 6 marzo 1800) che tutto ciò che il genio fà, nella sua qualità di genio, lo fà senza averne consapevolezza e senza alcuna riflessione (1) ». L' 11 marzo 1828 egli ripeteva le stesse cose allo Eckermann, affermando che ogni grande invenzione deve considerarsi come qualche cosa che non obbedisce ad alcuno, e rimane superiore ad ogni potenza terrena, come un potere demoniaco che conduce secondo il suo volere l'uomo, che crede invece di agire per impulso proprio. « Così, quando lo Shakspeare ebbe il primo pensiero del suo *Amleto*, quando l' idea della totalità dell'opera penetrò nel suo spirito, come una impressione inattesa, e, in

(1) *Correspondance entre* Goethe *et* Schiller, vol. II, p. 180.

un istante di emozione sublime, intuì le diverse situazioni, i diversi caratteri e la soluzione finale, si trattò per lui di un puro dono che gli veniva dall' alto, sul quale non aveva esercitato alcuna azione immediata (1) ». E il 14 marzo 1830 (in una conversazione già citata) il Göthe affermava che alcune dalle sue poesie gli erano apparse all' improvviso allo spirito, senza che egli ne avesse avuto prima alcuna idea o presentimento, in modo che egli si sentiva spinto quasi da un istinto, come in sogno, a esprimerle sulla carta (2).

Di fatti simili parla più volte il Wagner: già ne abbiamo citato un esempio precedentemete, ricordando come avesse la prima ispirazione del preludio dell'*Oro del Reno:* ora possiamo aggiungerne altri. Nel 1845, a Marienbad, mentre pensava a una scena fra Hans Sachs e Merker, gli apparve improvvisamente allo spirito tutta la commedia dei *Maestri Cantori*, e nello stesso giorno, mentre si trovava nel bagno, fu assalito così imperiosamente dal bisogno di comporre la notazione del *Lohengrin*, che, uscito in furia dalla vasca, si precipitò a casa per stenderla sulla carta e liberarsi così dall' oppressione che l' ingombrava (3). Tanto misteriosa è la natura dell' ispirazione che lo stesso creatore rimane sorpreso dell'opera sua: così il Wagner rileggendo il *Tristano* non comprendeva in qual modo avesse potuto fare qualche cosa di simile, e ne riceveva l'impressione di un miracolo (4).

---

(1) *Conversations de Goethe, recueillies par Eckermann*, vol. II, pp. 10-11.

(2) *Conversations de Goethe, recueillies par Eckermann*, vol. II, p. 192.

(3) R. Wagner, *Ma vie*, Deuxième Partie, vol. II, pp. 140-41.

(4) R. Wagner *à M. Wesendonk-Journal et lettres* (lettera a M. W. del principio dell'agosto 1860), vol. II, p. 95.

E sostanzialmente anche il Carducci riconosceva questo carattere misterioso dell' ispirazione artistica quando affermava che egli non andava in cerca della poesia, ma lasciava che questa si recasse da lui (1).

Il Flaubert scriveva nel 1861 a M.me Roger des Genettes: « Un bon sujet de roman est celui qui vient tout d'une pièce, d'un seul jet.... On n'est pas du tout libre d'écrire telle ou telle chose. On ne choisit pas son sujet (2) ». E nel 1868 egli scriveva al Taine che nella visione poetica « c'est quelque chose qui entre en nous. Il n' en est pas moins vrai qu'on ne sait plus où l' on est (3) ».

Nello stesso modo si esprime il *Giornale dei Goncourt:* « Non si compongono libri secondo la propria volontà. Esiste una fatalità nel primo caso che ve ne detta l'idea. Poi è una forza ignota, una volontà superiore, una specie di necessità di scrivere che vi impongono il lavoro e vi conducono la penna; talchè qualche volta il libro che vi esce dalle mani non vi sembra opera vostra: vi stupisce come qualche cosa che era in voi e di cui non avevate coscienza. È questa l'impressione che provo davanti a *Soeur Philomène* (4) ».

Il Delacroix riproduce, approvandola, la affermazione di un amico suo, il Dufresne, che in fondo, per dipingere un'opera bella, l'artista si deve lasciare guidare dall' istinto, perchè non può rendere conto di ciò che lo determinò (5).

Più audacemente ancora il Grétry, rinnovando le con-

---

(1) G. Carducci, *Opere,* vol. IV, *(Confessioni e battaglie)*, p. 400.

(2) G. Flaubert, *Correspondance,* Troisième Série: Paris, Conard, 1910: vol. III, p. 304.

(3) G. Flaubert, *Correspondance,* Troisième Série: vol. III, p. 501.

(4) Journal des Goncourt: Paris, Charpentier, 1887: vol. I, p. 364 (febbraio 1861).

(5) E. Delacroix, *Journal*, vol. I, p. 103 (27 aprile 1824).

TORINO

cezioni care ai poeti dell' età classica, sosteneva che è in uno stato di delirio che l'artista crea i suoi capolavori e che non esiste alcun' opera bella che sia stata prodotta in uno stato di calma (1).

Questa prima intuizione, misteriosa e indeterminabile, costituisce il punto di orientazione, il centro di attrazione dell' opera futura, perchè intorno ad essa si vengono raccogliendo gli elementi che dovranno costituirla, i materiali che già esistono nella fantasia dell'artista o che questi va raccogliendo in seguito, perchè, per un' esigenza di unità, che difficilmente si può precisare ma che innegabilmente esiste, solo ciò che può fondersi armonicamente con quel primo germe viene accolto, mentre tutto il resto è respinto.

* * *

Talvolta l'ispirazione è suggerita da altri all' artista, che l' accoglie e la feconda: un caso notevole di questo genere è offerto dallo Schiller, che compone il *Guglielmo Tell* valendosi di un argomento indicatogli dal Göthe, il quale aveva per qualche tempo pensato a trattarlo, dopo avere compiuto un viaggio nel paese dei Quattro Cantoni (2). Del resto, molto spesso un artista trae

---

(1) Grétry, *Mémoires sur la Musique*, vol. III, Livre Cinquième, chap. VI, p. 182.

(2) Il Göthe parlava allo Schiller della sua intenzione di comporre un poema sulla leggende di G. Tell in una lettera del 14 ottobre 1797 (Cf. *Correspondance entre* Goethe *et* Schiller, vol. I, p. 374). Il 6 maggio 1826, parlando con l' Eckermann dell' impressione che aveva prodotto sul suo spirito la visione del paese che serve di teatro alla leggenda e del suo progetto di farne l' argomento di un poema, il Göthe aggiungeva:

« Io raccontai tutti i miei piani allo Schiller; e il suo spirito

la prima ispirazione di un' opera dallo studio delle creazioni di altri artisti. In questo caso si parla di *imitazione;* ma sarebbe bene distinguere l' imitazione vera e propria (nella quale non si ha un'opera veramente bella e vigorosa) dal caso in cui la fantasia di un artista vero riceve dalla contemplazione delle produzioni di altri un impulso a creare nuove e originali forme di bellezza, perchè da queste produzioni il suo spirito è stato fortemente colpito e posto così in quello stato di tensione che è condizione dell'ispirazione. E' quindi inutile la ricerca delle fonti delle vere creazioni artistiche, se ad essa si vuole assegnare il fine di menomare il valore di queste, perché ciò che costituisce la natura vera dell' ispirazione non è il fatto che un' intuizione si è presentata per la prima volta alla fantasia di un uomo, ma invece che essa le è apparsa in modo tale da acquistare quei caratteri estetici che formano l'essenza intima di un'opera d'arte. Così le visioni del mondo d' oltretomba, che formavano il patrimonio comune degli spiriti medioevali, ricevono dalla fantasia di Dante, per la prima volta, natura e valore di intuizione estetica (1). Lo stesso argomento può, intuito in modo diverso, formare l'oggetto di creazioni artistiche varie ma ugualmente originali.

---

organizzava in forma di dramma i miei paesaggi e i miei personaggi. Poi, siccome avevo da fare altre cose, e l' esecuzione di tali progetti era sempre differita, abbandonai completamente il mio argomento allo Schiller, che scrisse allora il suo ammirabile poema *(Conversations de Goethe recueillies par Eckermann*, vol. I, pp. 360-61.

(1) Le stesse osservazioni si possono fare, ad esempio, per il Rabelais e il Molière, il secondo dei quali dichiarava: « *Je prends mon bien où je le trouve* ».

\

* *

Abbastanza frequentemente l' ispirazione, appena apparsa allo spirito, scompare. Il Berlioz, a proposito della rapidità di composizione del *Requiem* (per il quale doveva fare uso di segni stenografici) osserva che « i compositori conoscono il supplizio e la disperazione che produce la perdita del ricordo di certe idee che per mancanza di tempo non sono state scritte e che così svaniscono per sempre » (1).

Lo Schumann, in un momento di effervescenza della ispirazione creatrice, esprimeva il timore di dimenticare ciò che gli balenava allo spirito (2). E lamenti simili si trovano nel *Giornale* del Delacroix (3).

* *

In alcuni casi si presenta nella mente dell' artista un conflitto tra due forme di ispirazione, sia che si tratti di scegliere fra due soggetti diversi, sia che la scelta si debba compiere fra due diversi modi di interpretare lo stesso soggetto. Leonardo ha per lungo tempo esitato, quando pensava al *Monumento allo Sforza*, fra la rappresentazione del cavallo in riposo e quella

---

(1) H. Berlioz, *Mémoires*, vol. II, § XLVI, p. 307.

(2) R. Schumann, *Lettres choisies*, p. 273.

(3) Cf. E. Delacroix, *Journal*, vol. I, p. 86 e sgg. (11 Aprile 1824); p. 101 (26 Aprile).

del cavallo in movimento, come si vede dai disegni che ha lasciato per quell' opera. (1) Lo Schiller, il 9 settembre 1802, scriveva al Körner di avere, dopo lunghe esitazioni, preferito ad altri argomenti quello della *Fidanzata di Messina*. (2)

* * *

L' ispirazione può presentarsi sotto due aspetti diversi: talvolta essa appare come la visione complessiva di ciò che dovrà essere in seguito tutta l' opera, come una intuizione sintetica dell' insieme, talvolta invece presenta quasi un punto luminoso dal quale si verranno sprigionando i raggi che illumineranno poi il lavoro nella sua elaborazione successiva; nel primo caso l' artista intuisce la linea generale di sviluppo della sua opera, nel secondo se ne rappresenta solo alcuni elementi o aspetti particolari (una frase o motivo fondamentale, se si tratta di musica, una scena centrale, un personaggio dominante, un episodio significativo, se l' opera è un dramma, un romanzo, un poema; una figura o un gruppo caratteristico, nel caso di una pittura o di una scultura). Della prima forma di ispirazione (che può chiamarsi *sintetica*, in opposizione alla seconda che può ricevere il nome di *puntuale)* offre un esempio il Manzoni che, come abbiamo visto precedentemente, leggendo la grida di Consalvo di Cordova, pensa di fare di un amore contrastato l' argomento di un romanzo e di dargli, come finale grandioso, « la peste, che aggiusta ogni cosa »; infatti, in una concezione simile è,

(1) Cf. BERENSON, *Drawings of Florentine Painters:* London, Murray, 1903: vol. I, p. 154 e sgg.

(2) Lettera dello Schiller citata dal Saint-René Taillandier a p. 294 del vol. II della *Correspondance entre* GOETHE ET SCHILLER.

sia pure in modo indeterminatissimo, contenuto lo sviluppo di tutto il romanzo. Del pari, la prima intuizione di un inno sacro (di cui rimangono solo poche strofe), intitolato dal Manzoni *Il Natale del 1833*, doveva offrire la sintesi di tutta la lirica (se però si vuole credere che la traccia scritta dal poeta che ancora ci rimane rappresenti davvero tale ispirazione nella sua forma primitiva). L'autore aveva segnato la divisione della poesia in 17 strofe; ma di due di esse (10ª e 13ª) è scritto soltanto il numero d'ordine, dell'ultima una sola parola *(Cara!)*, di altre due (17ª e 9ª) un verso non compiuto; delle altre rimane qualche verso (1).

Questa traccia presenta come le note più significative di un motivo che era presente alla mente del poeta nel suo sviluppo complessivo, ma di cui egli non aveva ancora determinato le fasi successive in modo compiuto e definitivo. Probabilmente, lo stesso deve essere avvenuto per il *Cinque Maggio*.

Per due opere di A. Daudet, il *Fromont jeune* e *Les rois en exil*, l'ispirazione prima deve essere stata complessiva. Per il *Fromont jeune*, l'autore scrive che ne ha avuto la prima idea assistendo, al teatro del Vaudeville, a una ripetizione generale della sua *Arlésienne* e pensando che presto i Parigini si sarebbero stancati di quelle rappresentazioni della vita meridionale, troppo semplici e dal colorito locale troppo accentuato. « Je me disais (egli narra).... qu'il était temps de les interesser à une oeuvre plus près d'eux, de leur vie de tous les jours, s'agitant dans leur atmosphère; et comne j'habitais alors le Marais, j'eus l'idée toute naturelle de placer mon drame au milieu de l'activité ouvrière de ce quartier de commerce. L'association me tenta; fils d'industriel, je connaissais les tiraillements de cette collaboration commerciale, où des intérêts pa-

(1) *Opere inedite o rare di A. M.*, vol. I, p. 196.

reils accouplent à une besogne de tous les instants, et quelquefois pendant des années, des êtres si divers de tempérament, d' éducation. Je savais les jalousies de ménage à ménage, l' âpre rivalité des femmes en qui les castes subsistent et luttent mieux encore que chez l' homme, et toutes les taquineries de l' habitation commune. A Nîmes, à Lion, à Paris, j' avais dix modèles pour un, tous dans ma famille, et je me mis à penser à cette pièce dont le pivot d' action devait être l' honneur de la signature, et la raison sociale (1) ». Anche più chiaramente appare l' indole sintetica dell' ispirazione del romanzo *Les rois en exil* dalle seguenti parole: « Des princes dépossédés, s' exilant à Paris après faillite, descendus Rue de Rivoli, et au réveil, le store levé sur le balcon d' hôtel, découvrant ces ruines, ce fut la vision première des *Rois en exil* (2) ».

Come abbiamo visto or ora, il Wagner, pensando a una scena fra Hans Sachs e Merker, ha la visione complessiva di tutta la commedia i *Maestri Cantori* (3). Del pari il primo studio fatto da Leonardo per quell' opera che, concepita originariamente come un' *Adorazione dei pastori*, si è trasformata successivamente nell' *Adorazione dei Magi* (ora posseduta dagli Uffizi), cioè il disegno della collezione Bonnat, mostra che l' ispirazione era di natura sintetica, perchè presenta il bambino Gesù, in terra, vicino a un altro fanciullo, la Vergine in adorazione e altri personaggi. (4)

E sintetica pure deve essere stata la prima visione

(1) Alphonse Daudet, *Trente ans de Paris:* Paris, Marpon, 1888: p. 30 e segg.

(2) Alphonse Daudet, *Souvenirs d' un homme de lettres:* Paris, Marpon: p. 112.

(3) V. p. 128.

(4) Cf. Eugène Müntz, *Léonard da Vinci:* Paris, Hachette, 1889: Livre I, chap. III, p. 65 e segg.

del *Cenacolo* dello stesso artista, rappresentata, a quanto pare, da un disegno del Louvre, che mostra quattro personaggi a tavola e un quinto che sale su di questa, e da un disegno a sanguigna dell' Accademia di Belle Arti di Venezia, che presenta tutta la composizione (1).

Già nei primi studi per la *Madonna del cardellino* Raffaello lascia apparire la visione complessiva dell' opera (disegni di Oxford, di Vienna e del museo Wicar: infatti in un primo schizzo si vede la Vergine seduta in atto di leggere un libro che tiene con la destra, mentre lascia la sinistra pendente lungo il corpo del figlio, in piedi davanti a lei (2). Così, un disegno del Louvre, della collezione Vallardi, mostra la prima visione, di natura sintetica, della *Madonna Ansidei* (della *National Galery* di Londra), presentando nel centro la Vergine, su un trono, che legge un libro, il bambino Gesù che ascolta la lettura e ai lati i santi Sebastiano e Rocco (3). Per ciò che riguarda l'affresco della *Disputa del Santo Sacramento* (nelle *stanze* del Vaticano), il Müntz afferma che è « certo che, sino dal principio, Raffaello si è proposto di rappresentare la Chiesa trionfante..... Se ha provato qualche esitazione, ciò è accaduto solo rispetto al numero e alla scelta degli attori, al loro raggruppamento e ai loro attributi ». Infatti, due disegni, conservati l' uno a Windsor, l' altro a Oxford, rappresentano la parte sinistra della composizione e la figura di Cristo (4).

Il disegno 321 della collezione degli Uffizi, fatto da

---

(1) Cf. Eugène Müntz, *Léonard da Vinci*, Livre. II, chap. IV, p. 189.

(2) E. Müntz, *Raphaël*: Paris, Hachette 1886: chap. VIII, p. 204.

(3) E. Müntz, *Raphaël*: chap. IX, p. 240.

(4) E. Müntz, *Raphaël*, chap. XI, p. 335 e segg.

A. del Sarto per l'affresco della *Decollazione* di *S. Giovanni* (nel Chiostrino dello Scalzo, a Firenze) mostra una visione complessiva della scena ancor più ricca di quella conservata nell'opera definitiva. (1)

Una forma mista di ispirazione è quella della *Sera del dì di festa* del Leopardi, quale è rappresentata da un pensiero dello *Zibaldone* (2). Questo pensiero parla soltanto del dolore che il poeta provava udendo nella notte che seguiva un giorno festivo il canto notturno dei villani passeggeri, canto che, richiamando la sua mente al silenzio notturno, lo induceva a paragonare con esso l'oblio in cui, dopo tanto rumore e tante imprese gloriose, sono caduti gli antichi Romani. Nella poesia lo sviluppo del sentimento desolato della vanità di ogni cosa umana è preceduto da versi di contenuto soggettivo, in cui il Leopardi canta la disperazione che l'invade quando, nel silenzio della notte serena, pensando alla sua donna che dorme, inconsapevole del suo amore e del suo dolore, sente più forte lo strazio della sua vita solitaria e angosciosa: in questo silenzio gli giunge all' orecchio il canto che rivolge l'animo suo al pensiero della vanità della vita. L'ispirazione che è fissata nel pensiero contiene il germe della seconda e più importante parte della poesia; ma quella della prima parte nasce da condizioni particolari della vita del poeta e viene a fondersi e ad assorbirsi nell'altra grazie al sentimento doloroso che è comune ad entrambe: da una parte l'ispirazione è complessiva, mentre invece dall'altra rappresenta un elemento predominante, ma non unico.

---

(1) V. Filippo di Pietro, *I disegni di Andrea del Sarto negli Uffizi* (in *Vita d'Arte*, Ottobre-Novembre 1910, vol. VI, n. 34-35, pp. 125-232), pp. 170-71.

(2) *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura di* Giacomo Leopardi: vol. I (seconda edizione: Firenze, Le Monnier, 1898), p. 157 (pp. 50-51 del ms.).

Per contro le *Ricordanze* dello stesso Leopardi sono state ispirate dalla intuizione di un' immagine che costituisce solo un singolo elemento del canto. Infatti in un pensiero (1) il poeta parla dei ricordi suscitati in lui dai suoni dell' orologio della torre che egli udiva dal letto e che, nella sua vita infantile, gli avevano ispirato coraggio fra i terrori della notte; nel canto, solo i versi 50-55 corrispondono a questa immagine; ma lo spirito del poeta, trascinato dall' onda dei ricordi, poteva agevolmente rappresentarsi tutto il suo passato, specialmente quando, ritornato alla casa paterna, avesse di nuovo ascoltato il suono dell' orologio.

Un esempio di ispirazione puntuale offriva probabilmente la visione che racchiudeva il primo germe della *Commedia*. Dante avrà in essa contemplato non già lo spettacolo complessivo del mondo d' oltretomba, ma piuttosto la gloria di Beatrice nel regno dei cieli, cioè avrà avuto la prima intuizione dell' ultima scena del dramma sacro che ha trovato la sua espressione nel poema.

A quanto afferma M. Du-Camp, sino dal 1843 il Flaubert pensava a un racconto orientale che, molti anni dopo, doveva concretarsi in *Salammbô:* ma aggiunge che allora ne intravedeva soltanto alcuni episodi sconnessi (2): anche in questo caso l' ispirazione era puntuale, non sintetica.

È possibile che lo stesso debba dirsi della *Dannazione di Faust* del Berlioz: è ben vero che questi dice che da molto tempo ne *ruminava il piano;* ma il piano non è la stessa cosa dell' ispirazione. E quando

---

(1) *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura di* Giacomo Leopardi, vol. I, p. 131 (p. 36 del ms.).

(2) M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, vol. I, chap. VII, p. 230.

percorrendo la Germania, il Berlioz cominciò a occuparsi del libretto, scrisse da prima l'invocazione del suo protagonista alla Natura; e poi « una volta lanciato, *fece* i versi che *gli* mancavano a misura che *gli* venivano le idee musicali (1) ».

Il Wagner ha la prima ispirazione della sua *Tetralogia* quando, occupandosi nel 1848 delle antiche leggende mitologiche e storiche della Germania, pensa a fondere in un poema drammatico unico i miti delle divinità germaniche con la narrazione epica dei Nibelungi (2). Ma questa prima concezione complessiva doveva offrire non già una visione sintetica del poema, bensì quella della sua catastrofe; e infatti il Wagner comincia collo scrivere l'ultimo episodio, « *La morte di Siegfried* », in cui tenta di offrire la catastrofe del Mito (di questo aveva, è ben vero, già abbozzato tutta la trama: ma l'abbozzo non è la stessa cosa del poema) in una grandiosa azione drammatica; poi, accorgendosi che quel dramma doveva essere preceduto da un altro, scrive il « *Giovine Siegfried* » [l'attuale « *Siegfried* »] e da questo, per gli stessi motivi, passa alla « *Walkyria* » e infine al prologo, « *L'Oro del Reno* » (3).

Una conferma generale di questa distinzione tra le due forme indicate di ispirazione è offerta dalla storia della musica (4). I caratteri della creazione mu-

(1) H. Berlioz, *Mémoires*, vol. II, § LIV, pp. 259-260.

(2) R. Wagner, *Ma Vie*, Deuxième Partie, vol. II, pp. 253-54.

(3) Cf. Wagner-Listz, *Epistolario*, (trad. Cavalieri): Torino, Bocca, 1896: vol. I, p. 162, e sgg. (lettera del Wagner del 20 novembre '51); *Lettere di* R. Wagner (trad. Petrucci): [2° vol. dell'*Epistolario*]: Milano, Solmi, 1908: p. 84 e sgg. (lettera a T. Uhlig, del 17 novembre '51). V. inoltre *Ma vie*, Troisième Partie, vol. III, pp. 27, 53-54.

(4) Anche per queste notizie debbo grazie alla cortesia di A. Bonaventura.

sicale variano notevolmente, per motivi complessi, da un periodo all' altro di tempo: in generale, si può distinguere nella età più recente, sia per ciò che riguarda il melodramma che per ciò che si riferisce alla musica pura, il periodo che può dirsi pre-wagneriano da quello posteriore, che dal Wagner giunge sino ai giorni nostri. Nel primo periodo (dal 1700 alla metà del 1800) il melodramma italiano, scostandosi dalle norme dei suoi creatori, che avevano voluto fare della musica un elemento particolare di espressione dell' azione tragica, presenta la quasi completa separazione del libretto dai motivi musicali, prevalentemente melodici, che pur avrebbero dovuto darne l' interpretazione; il musicista non si cura del significato delle parole, del senso dell' azione e si preoccupa solo dell' invenzione delle arie melodiche singole: queste poi non sono legate da un piano; sono improvvisate, si può dire, indipendentemente l' una dall' altra e vengono collegate quasi soltanto dalle leggi della tecnica musicale. Spesso il motivo musicale è in contrasto con le parole del libretto: le convenzioni del tempo impongono al musicista di fare seguire ad ogni *adagio* un *allegro*, e così sorge la moda delle *cabalette*, che in un grande numero di casi sono in contraddizione col senso drammatico dell' opera. La musica melodrammatica corrisponde pienamente al melodramma metastasiano, in cui l'azione si riduce ai pochi versi dei recitativi, ai quali si aggiungono le innumerevoli arie cantabili, poco o punto collegate con essi. Anche la musica pura presenta condizioni poco diverse: infatti le sinfonie, le sonate, le cantate sono divise secondo schemi fissi in parti ben distinte, in modo che ciascuna di esse può considerarsi indipendentemente, o quasi, dalle altre; e questo si incontra, in certa misura, anche nelle sinfonie del Beethoven.

Le cose mutano radicalmente dopo l' apparizione del Wagner che, riducendo il melodramma alle sue prime

origini, unisce direttamente la musica alla poesia del dramma: il canto non ha più valore per sè, ma deve intrecciarsi con l' istrumentazione; così la melodia non ha esistenza autonoma, ma spunta dall' intreccio armonico della composizione. L' opera diventa un tutto complesso, in cui le diverse parti sono intimamente collegate fra loro e vengono sottoposte ad alcune linee predominanti o *motivi direttori*. La stessa trasformazione subisce la musica pura.

Da queste condizioni generali della storia della musica deriva una differenza fondamentale dell' ispirazione estetica nei due periodi indicati. Nel periodo pre-wagneriano, in cui non esiste un disegno unitario ed organico, ogni motivo è il prodotto di un' invenzione particolare che, per la grande semplicità dell' orchestrazione, è determinato da un' ispirazione sintetica. Nel periodo successivo invece la necessità di collegare intimamente le diverse parti e lo sviluppo dell' orchestrazione impediscono al musicista di intuire nella sua unità tutta l' opera; perciò l' ispirazione ha per oggetto un motivo fondamentale, che viene poi a svolgersi e a produrre tutte le diverse parti della composizione.

* * *

Ma, quando pure la prima ispirazione si presenti nella forma di un' intuizione complessiva dell' opera, non si deve credere che abbia aspetto determinato e preciso; piuttosto, sarà qualche cosa di sfumante, di vago, in cui a elementi che risaltano per il loro maggiore rilievo se ne uniscono altri quasi indeterminati. Talvolta può accadere che qualche parte manchi completamente, se pure l' artista riconosca che quella lacuna deve essere colmata in un certo modo: così quando Leonardo cercava tra la feccia della plebe milanese del Borghetto, mattina e sera, un ceffo che cor-

rispondesse all' animo perverso di Giuda, che ancora non aveva dipinto nell' *Ultima Cena* di S. Maria delle Grazie, e dichiarava di non avere potuto sino a quel tempo immaginare un viso degno della divina figura di Gesù, doveva certo avere nello spirito un' intuizione incompleta della scena complessiva. Pure, egli giunse a trovare il viso del suo Giuda, a riconoscere, quindi, ciò che corrispondeva alla sua intuizione. Si può dire perciò che l' ispirazione prima presenta spesso, piuttosto che visioni complete, gruppi di rapporti fra elementi di varia determinatezza: alcuni mancano quasi completamente; pure quel vuoto può essere colmato solo in un modo, perchè l' elemento che deve essere aggiunto agli altri ha con essi relazioni particolari e inconfondibili. La stessa cosa avviene quando si cerca un ricordo: ciò che si vuole rievocare non esiste nella mente, ma è connesso da rapporti fissi coi fatti che occupano in quel tempo la nostra coscienza e perciò ci è possibile, quando ci appare, riconoscerlo per mezzo di uno speciale sentimento. L' artista deve poi rendersi conto della sua ispirazione ancora più grazie allo stato d' animo che accompagna l' intuizione che per il riconoscimento esplicito di questa; ed è tale sentimento che lo guida quando deve colmare le lacune della sua prima visione e che gli permette di indovinare, spesso senza esitazione, quali siano gli elementi che corrispondono o no all' insieme. Certo, intuizione e sentimento sono indivisibili; ma il secondo deve dirigere il movimento della fantasia.

II.

L'azione del sentimento è forse l'unica rivelazione determinabile di quel sordo lavoro che si svolge quasi sempre nello spirito dell'artista dopo il primo lampo di ispirazione, sia che si tratti di raccogliere una molteplicità varia di elementi intorno a un punto centrale, sia che si tratti di sviluppare in modo determinato e concreto i germi che si racchiudono in una vaga intuizione originaria delle linee generali dell'opera. Sia una frase, un motivo il primo spunto di una ricca composizione sinfonica, sia una scena, un episodio il nucleo di un dramma o di un romanzo, è sempre un particolare senso di convenienza, di armonia interiore che avvisa l'artista della fusione armonica delle nuove forme con quelle preesistenti, un senso di disconvenienza, di disaccordo che lo mette in guardia quando la fantasia non è stata felice nell'opera sua.

La prima elaborazione dell'ispirazione avviene molto spesso nel silenzio, senza che l'artista se ne renda ben conto, e talvolta dura lunghi anni; solo dopo che questa incubazione segreta si è compiuta, dando modo al primo germe di maturare e di fiorire, si presenta il momento della vera e propria creazione, cioè della elaborazione consapevole, diretta dell'attività volontaria dello spirito. La *mirabile visione* che chiude la narrazione della *Vita Nuova,* negli anni che dividono la sua apparizione dalla composizione del poema, deve essere rimasta spesso quasi inavvertita da Dante; pure non ha cessato di vivere e di svolgersi nell'animo suo, alimentandosi delle esperienze, delle sofferenze della sua vita, delle meditazioni del suo pensiero; solo a un certo punto gli si è presentata in forme più ricche e meglio determinate. Lunghi periodi di maturazione silenziosa

precedono l'esecuzione delle opere di Leonordo (si ricordino il *Cenacolo* e il monumento equestre di Francesco Sforza). Mezzo secolo quasi divide il primo disegno di Michelangelo per il monumento funebre di Giulio II dalla sua esecuzione, (1505-44)

Del Balzac afferma giustamente il Brunetière che dal 1832 o dal 1833 in poi egli aveva già, sebbene in modo confuso, presente nello spirito tutta la struttura della *Comédie Humaine,* in modo che la successione cronologica dei suoi romanzi non ha alcun rapporto con la loro cronologia reale (1): infatti (come osserva il Brunetière) (2) egli parla del *César Birotteau* sino dal 1833, in una lettera a E. Werdet (3); ma solo il 20 gennaio 1838 il Balzac annuncia a M.me Hanska che, da un mese, ha finito quel romanzo (4).

Il Gautier faceva annunciare dall'editore Renduel il suo *Capitaine Fracassa* nel 1836; ma quest'opera è stata scritta solo 25 anni dopo, perchè è stata pubblicata dalla *Revue Nationale* dal 25 dicembre 1861 al 10 giugno 1863 (5).

Il Flaubert, in una lettera già ricordata precedentemente, scriveva il 5 giugno 1872 a M.lle Leroyer de Chantepie: « Au milieu de mes chagrins, j'ai achevé mon *Saint Antoine.* C'est l'oeuvre de toute ma vie, puisque la première idée m'en est venue en 1845, à Gênes, devant un tableau de Brueughel, et depuis ce

---

(1) Ferdinand Brunetière, *H. de Balzac:* Paris, C. Lévy: chap. III, pp. 86-87.

(2) Ferdinand Brunetière, *H. de Balzac:* chap. III, p. 66.

(3) H. de Balzac, *Correspondance*: Paris, C. Lévy, 1877, vol. I, p. 319 (lettera del novembre 1833).

(4) H. de Balzac, *Correspondance*: vol. I, p. 386.

(5) M. Du Camp, *Th. Gautier*, Paris, Hachette, 1890: chap. IV, pp. 144-45.

temps-là je n'ai cessé d'y songer et de faire des lectures afférentes » (1).

Qualche volta la composizione è interrotta da periodi di sosta: così il Wagner, che sino dal 1850 aveva cominciato a pensare alla musica della « *Morte di Siegfried* » (2) e che aveva disegnato già la linea generale di sviluppo della *Tetralogia*, nel 1857 abbandonava la composizione del « *Giovane Siegfried* » (disperando di vedere rappresentata la sua opera, per ragioni sceniche) per dedicarsi esclusivamente alla musica del « *Tristano e Isotta* » (3).

Ora non si penserà che gli artisti ricordati avessero continuamente piena consapevolezza dell' opera che avevano intuito, ma non ancora compiuto; pure, quei progetti non hanno cessato di vivere nel loro spirito, di trarre succo vitale da tutta la loro esistenza esteriore ed interiore, palesandosi solo talvolta con una particolare sfumatura di sentimento. Così noi ci sentiamo per lunghe ore, anche per un intero giorno, turbati da un senso indefinibile di malinconia o di tristezza, di cui non sappiamo darci ragione e che ha le sue radici in qualche incidente poco piacevole che ci è avvenuto la mattina e che non ricordiamo più, in un ricordo penoso che si è presentato appena un momento per sparire subito dopo, talvolta in un sogno doloroso che ci ha lasciato tristi e pensosi al risveglio. La prima sorgente dell' ispirazione artistica è, l' abbiamo visto, una preoccupazione, che presenta un aspetto prevalentemente affettivo; uno stato dello stesso genere, una tensione passionale permette all' ispirazione di perdu-

---

(1) G. Flaubert, *Correspondance*, Quatrième Série: vol. IV, p. 116.

(2) V. le lettere citate del Wagner al Listz e all' Uhlig.

(3) Wagner-Listz, *Epistolario*, vol. II, p. 194 e sgg. (lettera del W. al L., del 28 giugno '57).

rare e di svilupparsi per lungo tempo, anche quando lo spirito dell' artista non ne abbia consapevolezza piena ed intera. Si può dire che l' opera d' arte nasce sempre e spesso si svolge piuttosto nella subcoscienza che nella coscienza chiara, se si considera il suo aspetto rappresentativo, cioè se si tiene conto delle immagini che la costituiscono; ma, per ciò che riguarda il sentimento, quel lavorio sordo si rivela in modo più sicuro e più energico.

Chi ammette questa conclusione può intendere più facilmente fatti che altrimenti rimarrebbero inesplicabili, come l' apparizione di un motivo musicale, che apparteneva esclusivamente al *Siegfried*, allo spirito del Wagner in un momento in cui, abbandonata la composizione di quest' opera, si occupava soltanto del *Tristano e Isotta* (1).

Questo lavoro interiore di maturazione della ispirazione prima, che attira intorno a sè elementi complessi, svariatissimi talvolta, di pensiero e di sentimento,

---

(1) R. Wagner *à M. Wesendonk–Journal et Lettres*, vol. I, pp. 224–24 (lettera del 9 luglio '59): « Quando, poco tempo fà, sviluppavo la melodia gioiosa del pastore nel momento dell' arrivo del battello di Isotta, all' improvviso mi giunse una frase melodica molto più gioiosa, quasi eroicamente giubilante e tuttavia assolutamente popolare. Già volevo modificare ogni cosa, quando mi accorsi che questa melodia non conveniva al pastore del *Tristano*, ma apparteneva assolutamente al *Siegfried*. Subito esaminai i versi della scena finale del *Siegfried* [Siegfried e Brünhilde], e constatai che la mia melodia apparteneva alle parole:

« Per sempre,
per sempre
eternamente a me;
mia eredità, mio bene! »

Ciò produrrà un effetto incredibilmente fiero e gioioso. Così io mi trovai all' improvviso trasportato in pieno *Siegfried* ».

e che sfugge quasi completamente ad ogni determinazione precisa, impone all' artista stesso quando è compiuto di trovargli una espressione concreta. Talvolta, dopo un periodo di sosta, si ripresenta allo spirito dell' artista la visione di un' opera che non ha ancora attraversato tutto il periodo della sua maturazione e che, di nuovo, deve svolgersi interiormente. Lo stesso Wagner notava che il suo *Parsifal* si era, a un certo punto, risvegliato in lui, e che egli lo vedeva sotto una luce sempre più chiara; ma aggiungeva che potevano passare molti anni prima che fosse giunto il momento della sua completa maturazione. « Io lo allontano più che posso (egli scriveva) e me ne occupo solo quando ritorna irresistibilmente. Allora quel meraviglioso progetto della generazione mi fà dimenticare tutta la mia miseria » (1).

* * *

A questo periodo succede quello della vera creazione, in cui il nucleo primitivo è elaborato gradatamente, sotto la direzione della attività volontaria dell' artista; però all' opera cosciente della riflessione, che svolge i germi contenuti in quel nucleo, coordinandoli e determinandoli, si unisce il lavoro spontaneo della fantasia. che produce, in modo irriflesso, nuove ispirazioni che arricchiscono la prima e con essa si fondono. Una distinzione di questi due elementi del lavoro di creazione si trova nelle seguenti parole del Göthe: « Il lavoro compiuto dalla intelligenza creatrice è dunque insieme cosciente e incosciente; svariatissimi sono i rapporti che nascono fra

(1) R. Wagner *à M. Wesendonk–Journal et Lettres*, vol. II, p. 96 (lettera del principio dell'agosto '60).

queste due forme di attività. Quando, per esempio, un buon compositore scrive una grande partizione, nel suo lavoro la riflessione cosciente e l' istinto incosciente si intrecciano come il tessuto e la trama (1) ». Talvolta il lavoro dell' ispirazione è predominante anche nel periodo della creazione; in altri casi, invece, predomina l' opera paziente della riflessione. Da queste differenze derivano quelle che facilmente si possono notare fra gli artisti che creano quasi senza sforzo e quelli invece che meditano lungamente su ogni aspetto dell' opera loro. La distinzione concreta fra questi due elementi della creazione estetica è difficilissima sempre; ma è necessario riconoscerla. Del resto, anche gli artisti si accorgono bene che in certi momenti il loro spirito produce visioni nuove e che in altri invece non crea, bensì elabora ed ordina. Il Wagner, mentre compone il *Tristano*, riconosce spesso che non fà altro che servirsi di ispirazioni precedenti (2).

Anche per tali ispirazioni integratrici della primitiva vale ciò che è stato detto di questa: hanno per condizione uno stato di tensione interiore e nascono dal mistero, talvolta appaiono all' improvviso. Per questo il Göthe affermava che nella creazione spi-

---

(1) Lettera del Göthe a G. Humboldt, del 17 marzo 1832, citata nel vol. II, pp. 331-32, delle *Conversations de Goethe recueillies par Eckermann*.

(2) Cf. R. Wagner *à M. Wesendonk-Journal et Lettres*: vol. I, p. 168 (lettera del 10 aprile '59): « Io chiaramente scorgo che non inventerò più alcunchè di nuovo: quel periodo di suprema fioritura ha fatto nascere in me una tale quantità di germi, che ho solo da attingere alla mia provvista per ottenere molto facilmente il fiore ». In altra lettera del 26 aprile '59 (p. 177-78), ripetute le stesse cose, aggiungeva: « Io lavoro bensì alquanto tutti i giorni, ma non per lungo tempo come avviene pei lampi dell' ispirazione ».

rituale ogni cosa, nell' insieme come nei particolari, è animata da un soffio di vita unica in modo che « l' autore non scrive frammenti, secondo il suo capriccio; il demone del suo genio lo tiene in suo potere, e occorre che faccia ciò che gli comanda » (1).

Il Grétry anzi scrive che spesso gli artisti lavorano intorno alle opere che preparano più nello stato di sonno, senza la guida della riflessione, che nella veglia: di notte lo spirito continua a produrre e a risolvere le difficoltà del giorno, in modo che l' artista, al suo risveglio, non deve fare altro che dare forma materiale alle sue concezioni (2).

Il Donizetti compose in modo molto strano la *cabaletta* della *Lucia di Lamermoor*. « Si era nei primi giorni di settembre [1835]. Donizetti da qualche tempo viveva tutto preoccupato nello scrivere la musica della *Lucia*, che doveva essere pronta per le scene il 26 dello stesso mese. Una sera in casa sua stavano giocando la partita alle carte la Virginia, il tenore Dupréz, il baritono Cosselli, e Tommaso Persico. Il Maestro era fuori, come a quell' ora di consueto, per la passeggiata. Dopo qualche tempo lo vedono rientrare. Aveva la faccia pallida e rannuvolata, ed era d'umore triste. Tutti si accorgono che è afflitto dal solito suo disturbo, il dolore di capo. Infatti egli, salutati appena la moglie e gli amici, chiede licenza di ritirarsi a letto, e pigliato un lume, va a coricarsi. Ma non sono passati quindici minuti, che non si ode uno strepito di campanello dalla camera, ed accorsa la moglie per chiedergli che cosa volesse, il Maestro, che si era alzato a sedere sul letto: *portami*

---

(1) *Conversations de Goethe recueillies par Eckermann*, vol. II, p. 303 (20 giugno 1831).

(2) Grétry, *Mémoires*, vol. III, Livre Cinquième, chap. VI, pp. 182-83.

subito un lume, le dice, *e tutto l'occorrente per scrivere musica*. La buona Virginia, che sapeva quanto ogni occupazione ed ogni rumore lo tormentasse, quando lo assalivano quelle fiere nevralgie alla testa, esitava.

— *Spicciati, te ne prego*, ripeté il Maestro con un moto d'impazienza; *ho bisogno di scrivere e subito*.....

Mezz'ora dopo, Donizetti richiama nella camera la moglie, e presentandole un mezzo quaderno grigio di note: *prendilo*, dice, *dallo a Duprèz. Ora sto bene, e lasciami dormire.*

Lo scritto era la cabaletta dell' ultima aria del tenore: « *Tu che a Dio spiegasti l' ali* (1) ».

Il Wagner, nel maggio 1857, scriveva a M. Wesendonk che gli si era rivelato il principio del 2° atto del *Siegfried* (2); e all' improvviso, nel giorno del suo natalizio, il 22 maggio 1862, aveva l'ispirazione dell' *Ouverture* orchestrale del 3° atto dei *Maestri Cantori* (3).

E il Berlioz, parlando della sua *Dannazione di Faust*, afferma che, scrivendola, non cercava le idee, ma le lasciava venire (4).

* * *

Quale impressione riceve l' artista nel periodo della creazione e (quando, per qualche momento, se ne rende conto) in quello precedente della maturazione? Probabilmente, egli deve avere come la vi-

---

(1) Dalle *Annotazioni di Tommaso Persico*, citate e pp. 116-117, del libro di Alberghetti e Galli, *G. Donizetti e G. S. Mayr*.

(2) R. Wagner *à M. Wesendonk–Journal et Lettres:* vol. I p. 24.

(3) R. Wagner *à M. Wesendonk–Journal et Lettres*, vol. III, pp. 180-81 (lettera del 22 maggio '62).

(4) H. Berlioz, *Mémoires*, vol. II, § LIV, p. 262.

sione di tanti veli, che si alzano successivamente, lasciando apparire, in forme sempre meglio determinate e concrete, quell' intuizione originaria che gli ha offerto la prima ispirazione e che gradatamente si è andata svolgendo: le nuove ispirazioni, infatti, debbono collegarsi strettamente con la prima, in modo da costituire con essa un tutto solo; e perciò, dopo che si sono presentate, esse appaiono quasi lo sviluppo di quella. E anche il lavoro riflesso di coordinazione e di svolgimento serve esssenzialmente a mettere in maggiore rilievo e a distribuire secondo un piano meglio determinato i caratteri e gli elementi che erano confusamente contenuti nel primo germe dell'opera.

* * *

Sia il lavoro spontaneo di integrazione della ispirazione primitiva per opera di ispirazioni nuove che quello volontario di rielaborazione sono governati da quella legge (misteriosa in certa misura) che si afferma in ogni vera opera d'arte e che imprime in essa un carattere particolare di unità vivente: solo ciò che si fonde armonicamente col tutto, completandolo o svolgendolo, può rimanere, mentre ogni elemento che non soddisfa a questa condizione viene eliminato.

* * *

Perchè questo studio del processo di creazione riceva un contenuto più concreto è opportuno offrire qualche esempio. Certo negli esempi che seguono al processo della vera e propria creazione si intreccia quello dell' esecuzione; ma, per la complessità delle cose, una divisione netta servirebbe solo a dare carat-

tere artificiale alla esposizione: è meglio invece esaminare il processo della fantasia nella sua forma complessa, ma vivente. In seguito potremo, analizzando questi esempi, determinarne i vari aspetti e distinguerne i momenti successivi.

La corrispondenza del Flaubert ci permette di seguire, non certo pienamente, ma entro limiti abbastanza ampi, lo sviluppo della sua *M.me Bovary*, di cui abbiamo precedentemente conosciuto le prime origini. Nel settembre del 1849 egli aveva ricevuto dal Bouilhet il primo impulso alla composizione di quel romanzo; e di esso il Flaubert si occupava nel viaggio che, insieme con M. Du Camp, compiva in Oriente. « J'en suis obsédé », egli diceva al Du Camp, il quale afferma che il suo compagno di viaggio (il quale ritornava collo spirito ai paesaggi della Normandia mentre ai suoi occhi si offrivano i paesaggi africani), un giorno, ai confini della Nubia inferiore, davanti alla seconda cateratta del Nilo, proruppe in un'esclamazione di gioia, avendo trovato il nome della sua eroina, Emma Bovary, nome che egli ripetè più volte per gustarlo meglio (1).

Nel 1851 (settembre?) il Flaubert comincia a parlare del suo romanzo a M.me X. (2) Nel 1852 scrive alla stessa persona: « Que ma *Bovary* m'embête! Je commence à m'y débrouiller pourtant un peu, je n'ai jamais de ma vie rien écrit de plus difficile que ce que je fais maintenant, du dialogue trivial! cette scène d'auberge (3) va me demander trois mois, je n'en sais rien, j'en ai envie de pleurer par moment, tant je sens mon impuissance..... J'ai à poser à la fois dans la

(1) M. Du-Camp, *Souvenirs littéraires*, vol. I, chap. XIII, p. 481.

(2) G. Flaubert, *Correspondance*, (ed. Charpentier, 1887): Deuxième Série, vol. II, p. 67.

(3) G. Flaubert, *Mme. Bovary*, Deuxieme Partie, I-II.

même conversation cinq ou six personnages (qui parlent), plusieurs autres dont on parle, le lieu où l'on est, tout le pays, en faisant des descriptions physiques de gens et d'objets et à montrer au milieu de tout cela un monsieur et une dame qui commencent (par une sympathie de goûts) à s'éprendre un peu l'un de l'autre.... il faut que tout cela soit rapide sans être sec, et développé sans être empaté, tout en me ménageant pour la suite d'autres details qui là seraient plus frappants. Je m'en vais faire tout rapidement et proceder par grandes esquisses d'ensemble successives; à force de revenir dessus, cela se serrera peut-être (1) ».

E in altre lettere dello stesso tempo, alla stessa persona: « Je travaille un peu mieux, à la fin de ce mois j'espère avoir fait mon auberge.... Quoi qu'il en soit, je commence à m'y reconnaître un peu, mais je perds un temps incalculable, écrivant quelquefois des pages entières que je supprime ensuite complètement, comme nuisant au mouvement. Pour ce passage-là, en effet, il faut en composant que j'en embrasse du même coup d'oeil une quarantaine au moins..... La troisième partie devra être enlevée et écrite d'un seul trait de plume. J'y pense souvent et c'est là, je crois, que sera tout l'effet du livre (2) ».

« Je suis en train d'écrire une visite à une nourrice, on va par un petit sentier et on revient par un autre » (3).

« Enfin je commence à voir un peu clair dans mon sacré dialogue de curé (4).... Je veux exprimer la situation suivante: une petite femme, dans un accès

(1) G. Flaubert, *Correspondance*, vol. II, p. 133.

(2) G. Flaubert, *Correspondance*, vol. II, p. 144.

(3) G. Flaubert, *Correspondance*, vol. II, pp. 156-57. (Vedi *M.me Bovary*, Deuxième Partie III).

(4) G. Flaubert, *M.me Bovary*, D. P., VI.

de religion, va à l'église, elle trouve à la porte le curé qui, dans un dialogue (sans sujet déterminé), se montre tellement bête, plat, inepte, crasseux, qu'elle s'en retourne dégoûtée et indevote, et mon curé est très brave homme, excellent même, mais il ne songe qu'au physique (aux souffrances des pauvres, manque de pain ou de bois), et ne devine pas les défaillances morales, les vagues aspirations mystiques; il est très chaste et pratique tous ses devoirs. Cela doit avoir six ou sept pages au plus et sans une *réflexion*, ni une *analyse* (tout en dialogue direct).....

..... Il me restera ensuite une dizaine de pages (deux grands mouvements), j'aurais fini le premier ensemble de ma seconde partie. L'adultère est mûr, on va s'y livrer (1) ».

Il 6 giugno dell'anno successivo (1853), il Flaubert, parlando alla stessa persona dei funerali che dovevano aver luogo il giorno seguente, della moglie del medico Pouchet (che sarebbe stato gravemente addolorato), scriveva: « Je trouverai là peut-être des choses pour ma *Bovary*..... J'espère faire couler des larmes aux autres avec les larmes d'un seul, passées ensuite à la chimie du style (2) ».

Il 23 giugno dello stesso anno dichiarava al Bouilhet di aver quasi finito il suo terzetto di imbecilli (3).

E, poco dopo, scriveva a M.me X, riassumendo il contenuto del libro: « Enfin je viens de finir ma première partie (de la seconde).... j'ai déjà deux cent soixante pages qui ne contiennent que des préparations d'action, des expositions plus ou moins déguisées de

---

(1) G. Flaubert, *Correspondance*, II, pp. 205-06.

(2) G. Flaubert, *Correspondance*, II, pp. 235-36 (V. *M.me B.*: Troisième Partie, X).

(3) G. Flaubert, *Correspondance*, II, p. 240.

caractère (il est vrai qu' elles sont graduées), de paysages, de lieux. Ma conclusion qui sera le récit de la mort de ma petite femme, son enterrement et les tristesses du mari qui suivent aura soixante pages au moins. Restent donc pour le corps même de l'action cent vingt on cent soixante pages tout au plus (1) ».

Un episodio che ha dato molto da fare al Flaubert è quello dei *comizi agricoli* (*M.me Bovary,* Deuxième Partie, VIII), di cui rimangono numerosi cenni nelle lettere. « Ce soir (egli scriveva nel 1853 a M.me X) je viens d' esquisser toute ma grande scène des comices agricoles, elle sera énorme, ça aura bien trente pages, il faut que dans le récit de cette fête rustico - municipale et parmi ces détails (où *tous* les personnages secondaires du livre paraissent, parlent et agissent) se poursuive, et au premier plan, le dialogue continu d' un monsieur *chauffant* une dame. J' ai de plus au milieu le discours solennel d' un conseiller de préfecture, et à la fin (tout terminé), un article de journal fait par mon pharmacien, qui rend compte de la fête en bon style philosophique, poétique et progressif... Une fois ce point là franchi, j' arriverai vite à ma scène d' amour dans les bois par un temps d' automne (avec leurs chevaux à côté qui broutent les feuilles) et je crois que j' y verrai clair » (2). Ma più e più volte il Flaubert ritorna su questo argomento; e di alcune lettere occorre dare notizia. « Si jamais (egli scrive nel settembre 1855) les effets d' une symphonie ont été reportés dans un livre, ce sera là. *Il faut que ça hurle par l' ensemble,*que l'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d' amour et des phrases d' administrateurs; il y a du soleil sur tout cela et des coups de vent qui font remuer les grands bonnets » (3) Ma, poco dopo, egli

(1) G. Flaubert, *Correspondance,* II, p. 251.
(2) G. Flaubert, *Correspondance,* II, pp. 278-79.
(3) G. Flaubert, *Correspondance,* II, p. 335.

voleva rifare tutto il dialogo d'amore, di cui aveva scritto solo una metà; e notava che gli mancavano le idee (1). Però qualche tempo dopo, avendo compiuto un assiduo lavoro, egli poteva scrivere che quella scena presentava ormai solo difficoltà di esecuzione e di redazione (2).

E, successivamente, il Flaubert scriveva all'amica della passeggiata dei due amanti, di cui già aveva avuto la visione mentre preparava il disegno della scena dei comizi: « Je suis à leur promenade à cheval (3), en plein, au milieu; on sue et on a la gorge serrée. Voilà une des rares journées de ma vie que j'ai passée dans l'illusion complètement et depuis un bout jusqu'à l'autre. Tantôt, à 6 heures, au moment où j'écrivais le mot *attaque de nerfs*, j'étais si emporté, je gueulais si fort et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une, je me suis levé de ma table et j'ai ouvert la fenêtre pour me calmer; la tête me tournait; j'ai à présent des grandes douleurs dans les genoux, dans le dos et à la tête une sorte de lassitude pleine d'énervement..... N'importe, bien ou mal, c'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt par une après midi d'automne sous des feuilles jaunes et j'étais les chevaux, le feuilles, le vent, les paroles qu'on se disait et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour (4) ».

---

(1) G. Flaubert, *Correspondance*, II, p. 339.
(2) G. Flaubert, *Correspondance*, II, p. 345.
(3) G. Flaubert, *M.me B.*, D. P., IX.
(4) G. Flaubert, *Correspondance*, vol. II, p. 358-59.

Il 10 dicembre '54 il Flaubert scriveva al Bouilhet che, avendo riletto la prima parte, la trovava un po' magra; e aggiungeva: « Le pire de la chose est que les préparatifs psychologiques. pittoresques, grotesques, etc. qui précèdent, étant fort longs, *exigent*, je crois, un développement d'action qui soit en rapport avec eux. Il ne faut pas que le prologue emporte le récit..... et j' aurai fort à faire pour établir une proportion à peu près égale entre les aventures et les pensées. En delayant tout le dramatique, je pense y arriver à peu près (1) ».

In una lettera del 24 maggio '55 il Flaubert scriveva al Bouilhet: « Il faut à toute force que les cheminots trouvent leur place dans la *Bovary*. Mon livre serait incomplet sans lesdits turbans alimentaires, puisque j' ai la prétention de peindre Rouen . . . . . Je m'arrangerai pour qu'Homais raffole de cheminots. Ce sera un des motifs secrets de son voyage à Rouen et d'ailleurs sa seule faiblesse humaine. Il s'en donnera une bosse, chez un ami de la rue Saint Gervais » (2).

Il 18 agosto, egli parlava degli affari finanziari della *Bovary*(3) che compiono un ufficio importante nella terza parte del romanzo; il 2 ottobre scriveva al Bouilhet che doveva recarsi a Rouen per assumere informazioni sugli avvelenamenti prodotti dall'arsenico (4).

Il 1 giugno '56 poteva avvisare l' amico che infine aveva spedito al Du-Camp il manoscritto del romanzo

---

(1) G. Flaubert, *Correspondance*, (éd. Conard, 1910), Troisième Série, vol. III, p. 18.

(2) G. Flaubert, *Correspondance*, III, pp. 22-23 (V. *M.me B.*, Troisième Partie, VI, al principio).

(3) G. Flaubert, *Correspondance*, III, p. 40.

(4) G. Flaubert, *Correspondance*, III, p. 49.

per la pubblicazione, dopo averlo considerevolmente abbreviato (1).

Da queste confidenze del Flaubert vediamo come effettivamente l'artista, man mano che va svolgendo il germe del suo lavoro, abbia come la visione di tanti veli che, abbassandosi successivamente, ne lasciano trasparire sempre meglio il disegno. Questo avviene prima di tutto nel caso del romanzo *M.me Bovary* per i singoli episodi, che danno sempre maggiore concretezza all'ispirazione primitiva; e, in seguito, la stessa cosa accade per gli episodi stessi, intuiti da prima nell'insieme embrionalmente, e sempre più individuati e concretati. (Cf. quanto dice il Flaubert per gli episodi dei comizi, della scena d'amore, dei funerali dell'eroina). Alle ispirazioni integratrici del nucleo primitivo si debbono le intuizioni degli episodi e delle scene (almeno in parte); la loro coordinazione al piano generale, la determinazione delle loro proporzioni, le descrizioni, lo studio dell'ambiente locale (e a questo proposito è notevole il motivo che spinge il Flaubert a fare compiere al suo farmacista un viaggio a Rouen) e in generale l'esecuzione tecnica dell'opera sono, prevalentemente, il risultato di un lavoro volontario di riflessione.

Il Daudet ci ha indicato gli elementi principali che, fusi dalla sua fantasia, hanno prodotto *Les rois en exil*, di cui già abbiamo conosciuto la prima ispirazione. Da giovane, egli aveva incontrato dei principi spodestati, il duca di Brunswick, il re del Hannover; ma non avendo così che impressioni molto vaghe sulla vita vera di quei sovrani privi del trono, egli dovette intraprendere un lavoro lungo e faticoso di ricerche. Compiute queste, quando ebbe toccato il fondo di quelle esistenze e ne ebbe riconosciute le miserie fiere, le devozioni eroiche, e insieme le manie, le corrosioni senili, le

(1) G. Flaubert, *Correspondance*, III, p. 53.

scalfiture all'onore e alle coscienze, il Daudet abbandonò la sua inchiesta, conservando solo alcuni particolari caratteristici, qualche forma di costume e di messa in scena e l'atmosfera generale che doveva circondare il suo dramma. A tutto ciò egli uni elementi presi dal suo Mezzogiorno, dai suoi ricordi d'infanzia, si valse di episodi della vita giornaliera, come la disgrazia accaduta in una casa di amici a un fanciullo, colpito da una palla di carabina da salotto, che gli ispirò l'immagine del povero creatore di re che demolisce l'opera propria. « E poi, quando si porta in sè un libro, quando non si pensa che ad esso, quante fortune, quante coincidenze bizzarre, quante combinazioni miracolose! » Così fatti accaduti sotto i suoi occhi, come la vendita di corone della regina Isabella, di oggetti preziosi del duca di Madrid, i funerali del re del Hannover, gli offrirono materiali per la sua opera. (1)

Nella genesi di questo romanzo predomina il processo volontario della riflessione, che dirige le ricerche intorno all'argomento, compie la scelta dei materiali che ne possono essere ricavati, raccoglie gli elementi svariati e ne forma un solo tutto. Ma nella visione dello sviluppo del romanzo, nella intuizione di episodi, tolti bensì, per ciò che riguarda le loro prime forme, dalla vita reale, ma plasmati in modo nuovo e fusi col disegno generale del libro, si rivela l'opera di nuove ispirazioni, che completano e svolgono quella primitiva.

Per ciò che riguarda la genesi di alcune fra le più notevoli opere di Leonardo e di Raffaello, lasciamo la parola al Müntz, che ha studiato con tanto amore questi argomenti: certo non si può affermare con sicurezza che tutte le sue conclusioni siano indiscutibili; ma nel-

(1) A. Daudet, *Souvenirs d'un homme de lettres*, pp. 112-20.

l' insieme le sue ricerche ci permettono di intravedere lo sviluppo di quelle grandi creazioni di bellezza.

Il primo spunto dell' *Adorazione dei Magi* è visto dal Müntz, come abbiamo già ricordato, in quel disegno della collezione Bonnat (che mostra come Leonardo avesse in origine pensato di rappresentare l' *Adorazione dei pastori* o la *Natività*) in cui appaiono il bambino Gesù, disteso sul terreno, un altro fanciullo che si piega verso di lui, e la Vergine che l' adora. A destra e a sinistra si notano persone nude; l' una, che ha le braccia incrociate, e si distingue soltanto per il cranio nudo, la lunga barba e il ventre sporgente, riappare nel disegno della collezione Armand-Valton, ma in altra posizione. Un' altra figura, di un giovane che si copre gli occhi con la mano sinistra, non appare in altri disegni; però in quello della collezione Gallichon si incontra non più un giovane, ma un vecchio nello stesso atteggiamento. Un terzo personaggio, un giovane in piedi, che tiene un piede appoggiato sulla seggiola sulla quale siede il pastore più vecchio, si presenta anche nel disegno della collezione Armand-Valton, ma non di profilo, bensì col dorso volto allo spettatore. Questo disegno, che non presenta alcuna di quelle espressioni di venerazione profonda che servono a caratterizzare l' azione dei re Magi, prova che si tratta della adorazione dei pastori. Una prova nuova è offerta da un' altra figura (tracciata sullo stesso foglio del disegno Bonnat, ma fuori del gruppo principale) che mostra un giovane, quasi completamente nudo, a mani giunte, che evidentemente rappresenta un pastore: quel movimento delle mani è sparito nei disegni posteriori.

Il disegno della collezione Armand-Valton offre nuove ricerche, nuove oscillazioni dello spirito di Leonardo, che, nei suoi tentativi continui, ricominciava sempre di nuovo il suo lavoro, studiando una per una le singole figure. Questo disegno infatti presenta sol-

tanto figure isolate; e alcune di esse sono tanto incerte che non si può indovinarne l'ufficio. Alcune sono già apparse nel disegno Bonnat, come il giovane che appoggia un piede sul gradino di una scala e il vecchio barbuto, che però è atteggiato alquanto diversamente; più lontano, la stessa figura riappare, appoggiata a un lungo bastone. Poi si vedono figure di adolescenti che appoggiano il pugno sull'anca, con un gesto famigliare ai personaggi dell'*Adorazione dei Magi,* ma che ricorda altresì l'*Hermes* di Prassitele, il *Narciso,* del Museo di Napoli; si notano inoltre dei personaggi che incrociano le braccia sul petto. In un disegno del Museo del Louvre, che mostra del pari soltanto figure isolate, la composizione della scena ha compiuto un progresso: tutti i personaggi manifestano il rispetto più profondo. Si nota da prima una figura prosternata, poi altre due che si inchinano, poi un personaggio che si avanza, curvandosi leggermente, le mani sollevate quasi per esprimere lo stupore: più in là è un personaggio che si ripara gli occhi con la mano e un altro che tende il braccio verso lo spettatore. Dello stesso tempo del disegno del Louvre deve essere un altro del Museo di Colonia, perchè entrambi contengono tentativi di combinazioni per figure identiche: nel primo anzi i personaggi sono già vestiti, nel secondo invece soltanto per tre di essi si nota un'indicazione di drappeggiamento. Il confronto delle singole figure mostra i cambiamenti che hanno subito. Nel disegno di Colonia si nota a sinistra, nella parte superiore, una figura di giovane, con le braccia tese avanti, la testa piegata, che nel disegno del Louvre è posto non presso a poco di fronte, ma in atteggiamento tale da rivolgere quasi la schiena, e che è rivestito di una tunica. Il secondo personaggio, che nel disegno di Colonia è collocato di fronte, una mano appoggiata sull'anca, l'altra sulla testa, nel disegno del Louvre appare di profilo; in

ciò Leonardo si è servito di una figura del disegno di Colonia, nel secondo piano, di profilo, la mano alzata sugli occhi. Una figura di questo disegno, un adolescente in piedi, che esprime con le braccia un'impressione di sorpresa e di venerazione, sparisce nel disegno del Louvre; e lo stesso avviene a un suo compagno, che nel disegno di Colonia si mostra in piedi, a sinistra, col braccio appoggiato sull'anca. Invece il disegno del Louvre conserva la figura di un altro personaggio, che si avanza, inchinandosi con le braccia distese; ma tale figura è modificata, in quanto appare vestita e ha le braccia avvicinate al corpo. Il disegno del Louvre conserva anche la figura del suo vicino (che si inchina, a mani giunte); però, solleva la testa invece di abbassarla e avanza non più la gamba sinistra ma quella destra; la stessa figura riappare nel disegno posteriore della collezione Gallichon. Un ultimo personaggio, che ha un ginocchio a terra, rade il suolo nel disegno del Louvre e invece si rialza in quello Gallichon. Un gruppo di cinque personaggi, che si incalzano tumultuosamente intorno al fanciullo divino, non riappare nel disegno Gallichon. Un disegno posteriore, della Galleria degli Uffizi, che presenta uno studio per lo sfondo del quadro, mostra a sinistra due scale parallele e, al piede di una di esse, un cammello coricato; sui gradini di una delle scale sta seduto un uomo, mentre un altro, più lontano, le sale correndo: nel fondo, dei cavalli si impennano o scalpitano. Un disegno della collezione Gallichon, che è entrato nelle collezioni del Louvre, mostra la fase che precede l'esecuzione del cartone; in esso sono conservati, con lievi modificazioni, alcuni personaggi del primo disegno del Louvre; così l'uomo nudo, inchinato, che tiene le mani giunte, assume qui l'aspetto di uno dei re Magi, che si avanza inchinandosi, le mani distese: il vecchio nudo e prosternato ha servito di modello al re inginocchiato, che è andato successiva-

mente sollevando la persona dal disegno del Louvre al cartone definitivo. Altri personaggi non hanno più compiuto alcun ufficio, come il giovane che con la mano si copre gli occhi: il giovane che nel disegno del Louvre appare in piedi, con le mani distese, ha forse ispirato il personaggio in piedi, a destra, che alza le mani.

Cio che nel cartone produce maggiore impressione è l'atteggiamento di profonda venerazione dei personaggi, sono le proteste di devozione che compiono con le mosse delle mani. Fra il disegno Gallichon e il cartone degli Uffizi si nota una lieve differenza per ciò che riguarda l'atteggiamento della Vergine, che nel primo si mostra quasi di profilo, inchinata profondamente, e nel secondo invece si erge, dando maggiore nobiltà al suo contegno, maggiore libertà al suo sguardo. Del pari il bambino, che nel disegno appariva seduto sulle ginocchia della madre, cui volgeva il dorso, inchinandosi verso il re inginocchiato, nel cartone riposa comodamente sul grembo materno; e, disteso più che seduto, alza la mano destra, mentre con la sinistra tocca il vaso che gli offre il donatore. Questi, non più nudo come nel disegno, ma vestito di un ampio manto, non presenta al fanciullo divino il vaso con le due mani, ma con una sola e con l'altra si appoggia al suolo. Insomma, tutte le figure mostrano le traccie di una profonda elaborazione

Particolare interesse possiedono le figure poste ai due lati della scena centrale. Leonardo, con maravigliosa intuizione drammatica, ha opposto alla calma dei personaggi in piedi che, posti alle estremità della composizione, la rinchiudono, gli atteggiamenti e i gesti commossi o appassionati degli altri che si precipitano verso la Vergine o si inginocchiano.

Lo sfondo del cartone è occupato da rovine classiche, sotto i cui archi si agitano uomini a piedi o a cavallo;

le due scale indicate nel disegno della Galleria degli Uffizi sono state conservate; e su una di esse sono seduti alcuni personaggi. Appaiono numerosi cavalli, in tutte le posizioni; a destra, nel fondo, avviene una vera mischia di cavalleria; nel secondo piano, vicino al centro, sorge una magnifica palma (1).

Gli studi per il *Cenacolo* non sono molto numerosi; pure la genesi di questo lavoro è stata lunga e faticosa. In un disegno del Louvre appaiono quattro personaggi a tavola, l'uno dei quali accusa un altro, che regge con fermezza lo sguardo del primo: gli altri due ascoltano senza battere palpebra: un quinto attore sale sulla tavola come per protestare. In un disegno dell'Accademia di Venezia la composizione è più mossa e meno ritmica di quella dell'affresco: Giuda siede fuori della tavola; il discepolo preferito posa la testa sulla tovaglia, producendo così un vuoto nel gruppo. Gli altri personaggi si agitano o declamano; solo il penultimo apostolo a destra è rimasto quasi identico. La fisonomia e l'atteggiamento di Gesù non sono punto notevoli. Un po' più in basso, Cristo appare seduto, in atto di stendere la mano destra, l'indice teso verso un piatto, mentre appoggia, con gesto declamatorio, l'altra contro il petto. Anche per la *Cena* Leonardo ha da prima disegnate nude le figure, per rendersi ben conto dei loro movimenti; così ha rappresentato quasi tutti gli apostoli senza barba, per meglio cogliere gli atteggiamenti delle fisonomie. A questi disegni seguono le note in cui Leonardo indica l'atteggiamento che vuol dare ad ogni apostolo; e queste indicazioni, confrontate con l'affresco, mostrano che egli ha soppresso, man mano che procedeva, un gran

(1) E. Müntz, *Léonard de Vinci;* Livre Premier, chap. III, pp. 65 e sgg. Sia qui che in seguito parafraso o traduco il testo del Müntz.

numero di elementi realistici cui aveva pensato: così Leonardo ha fatto sparire il gesto di uno degli apostoli, che riponeva sulla tavola il bicchiere e quello dell'altro (che tiene un pane tagliato in due), il quale, voltandosi, doveva ascoltare le parole di un compagno che gli parlava all' orecchio. Dei due coltelli ricordati nella nota, l' affresco conserva solo quello che tiene S. Pietro: manca l'apostolo che si faceva visiera con la mano. Così l'azione, rimanendo viva e drammatica, ha acquistato solennità e altezza.

Al progetto ora indicato si collega un disegno della Biblioteca di Windsor, ove appare un discepolo che si fà visiera con la mano; ivi sono rappresentati inoltre S. Giovanni, che tiene la testa appoggiata sulla tovaglia, e un altro discepolo che si avvicina, inchinandosi, a Cristo: da ciò risulta che Leonardo ha pensato per un momento a dipingere l' istituzione della Comunione. Un disegno dello stesso foglio mostra una decina di personaggi seduti a tavola, con Giuda relegato solo nella parte opposta.

Un pò più tardi, però, Leonardo, infrangendo la tradizione, pose il traditore non isolato, ma seduto a fianco della vittima, e così ottenne un effetto drammatico maraviglioso: lo scoppio di sorpresa e di indignazione dei discepoli, nel momento in cui Gesù rivela il tradimento.

In conclusione, il progetto primitivo aveva un aspetto leggermente violento; Leonardo ha successivamente temperato e disciplinato i gesti, ottenendo, con la rappresentazione di una forza condensata e latente, il suo più alto trionfo.

Gli studi per le figure isolate si trovano principalmente nella collezione della regina a Windsor: e in essi si vede che l'artista ha esitato sia nella scelta dei tipi che nel piano generale della composizione: e le trasfor-

mazioni sono tante, che appena una o due delle figure del disegno di Venezia riappaiono nell'affresco (1).

Particolare interesse presenta la genesi della *Deposizione nel sepolcro* di Raffaello (nella Galleria Borghese, di Roma), studiata pure dal Müntz. Raffaello da prima voleva, ispirandosi alla *Deposizione* del Perugino (ora nella Galleria Pitti), dipingere un quadro sullo stesso soggetto; e questo appare da un disegno dell' Università di Oxford. Un secondo disegno della stessa collezione contiene studi dal vero, per il corpo di Cristo e per quattro discepoli, nudi; un disegno del Louvre presenta uno studio perfetto per il gruppo centrale. All' improvviso, però, l'artista cambia pensiero; e invece della *Deposizione nel sepolcro*, vuol fare una *Deposizione dalla croce*, ispirandosi al Mantegna, di cui, molto tempo prima, aveva copiato un' incisione sullo stesso argomento. Gli studi per il primo lavoro mostrano Cristo che riposa sulle ginocchia della madre, mentre intorno i discepoli si abbandonano liberamente al loro dolore; nel secondo la scena è più mossa, più complicata; mentre alcuni personaggi possono espandere liberamente l'angoscia che li vince, altri pensano a trasportare il cadavere nel sepolcro. Così lo spettacolo dello sforzo fisico viene a surrogare in parte quello della sofferenza morale, che è posta in seconda linea; appare qui la preoccupazione per i problemi dell'anatomia che deriva dall' influsso dell' arte di Michelangelo, influsso che rimasto latente, forse anche incosciente, sino al 1507 circa, si manifesta chiaramente per la prima volta negli studi per la *Deposizione nel sepolcro*. Prima di quest' epoca Raffaello (la cosa è quasi certa) non aveva fatto sezioni anatomiche. In un disegno di Oxford egli, studiando dal nudo tre

(1) E. Müntz, *Léonard de Vinci*, Livrell, chap. IV, p. 189 e sgg.

portatori del cadavere, cerca di approfondire le leggi del movimento e di fare risaltare l'azione dei muscoli; e in un altro disegno (pure di Oxford), nel quale rappresenta sino ai ginocchi il corpo di Cristo e la parte inferiore del corpo di uno dei portatori, si occupa degli stessi problemi. In un disegno della collezione Malcolm Raffaello giunge al punto di studiare uno scheletro, posto nell'atteggiamento che si propone di dare alla Vergine (1).

Per ciò che riguarda l'affresco del Vaticano la *Disputa del Santo Sacramento*, il Müntz crede che Raffaello abbia subito pensato a rappresentare la Chiesa trionfante; ma nello sviluppo di quella ispirazione egli ha ondeggiato e oscillato lungamente, come appare anche dai disegni preparatori che ha compiuto per quell'opera. Due disegni, uno di Windsor, l'altro di Oxford, rappresentano la prima concezione della parte sinistra della *Disputa:* i patriarchi, i profeti, gli apostoli e i santi sono disposti non in una sola fila, come nell'affresco, ma in due; Cristo appare isolato, non a fianco della Vergine e del Precursore. La composizione è appena accennata; il disegno di Windsor mostra soltanto qualche indicazione di gruppi o di gesti; particolarmente notevole è la trasformazione compiuta dalla figura femminile a sinistra, che nell'affresco è diventata un bel giovane il quale, seduto presso la balaustrata, mostra ai suoi interlocutori l'altare. In un disegno del Museo Staedel di Francoforte il gruppo centrale si è meglio determinato: l'atteggiamento dei due personaggi seduti che tengono un volume in mano non differisce più da quello del S. Gregorio e del S. Gerolamo dell'affresco, che conserva altresì i fedeli inginocchiati presso il trono, di forma ancora indecisa nel disegno; le altre figure di questo, non an-

(1) E. Müntz, *Raphaël*, chap. XI, p. 255 e sgg.

cora drappeggiate, non somigliano affatto a quelle dell' affresco. A questo si avvicina di più un disegno del Louvre, che mostra S. Gerolamo seduto sul trono e al suo fianco tre personaggi (nell' affresco due soli conservano questa posizione); nel primo piano il giovane ora ricordato è sostituito da personaggi visti di dietro. Un altro passo è compiuto dal disegno della collezione del duca di Aumale, che comprende venti figure e riproduce la parte inferiore della scena; ma l' altare, che forma il centro della composizione, non è indicato, e nemmeno l' ordinamento dell' affresco. Gli attori sono troppo vicini, i gesti non abbastanza larghi; l' insieme lascia appena trasparire la maestà dell' opera. Il disegno dell' Albertina (che, come quasi tutti quelli conservati, si riferisce alla parte sinistra dell'affresco) è quasi identico a questo (1).

Importanti trasformazioni ha subito un' opera del Burne-Jones, che originariamente doveva servire per la decorazione di una libreria. Il primo disegno venne compiuto nel 1881 per questo scopo; ma la concezione di quell' opera si radicò profondamente nello spirito del pittore, il quale riconobbe che essa non si adattava più all' ufficio che avrebbe dovuto compiere. Il Burne-Jones ottenne dalla persona per cui avrebbe dovuto eseguire il lavoro la rinuncia ai diritti che aveva su di esso; e ne fece un' opera d'amore, cui non assegnò limiti di tempo o di fatica.

Il pittore procedeva lentamente nell' esecuzione del dipinto, ma se ne occupava costantemente: in origine, questo doveva contenere nella parte centrale il re Arturo che dorme, mentre le parti laterali, più strette, rappresentavano ciò che il Burne-Jones chiamava *Hill Fairies*, in cui era posto in luce l'aspetto magico della leggenda. Egli voleva anche che lo sfondo del pacifico

(1) E. Müntz, *Raphaël*, chap. p. 335 e sgg.

riposo del re fosse costituito da una battaglia; ma poi cambiò parere; e di quel progetto rimane una traccia solo in alcune figure che ascoltano il tumulto che viene dal mondo esterno e in altre che tengono in mano lunghe trombe, per risvegliare il re in caso di necessità (1). Per questo quadro egli diceva nel 1897 che aveva cominciato non coi particolari, ma con la struttura generale, perchè dipingendo occorre partire dalle ossa e poi passare alla carne, alla pelle e infine ai particolari (2).

L'anno seguente il Burne-Jones scriveva a un amico che gli pareva che il suo lavoro cominciasse a procedere un poco, mentre un mese prima aveva ricevuto (considerandolo la prima volta) un' impressione di disperazione, perchè gli sembrava che nulla lo dovesse mai mettere in movimento (3).

In queste parole e nello sviluppo della composizione dei lavori di Leonardo e di Raffaello che abbiamo esaminato precedentemente, troviamo una nuova conferma della conclusione cui eravamo giunti, che nel processo della creazione artistica lo spirito deve provare come l' impressione di veli che s' innalzano successivamente, lasciando sempre meglio scorgere la struttura dell' opera.

Bisogna però riconoscere che negli esempi citati non è agevole distinguere la parte delle ispirazioni integratrici da quella della riflessione. Negli studi di Leonardo per l' *Adorazione dei Magi*, ad esempio, la trasformazione del progetto primitivo deriva certamente da una nuova ispirazione; ma le modificazioni

---

(1) Memorials of E. Burne-Jones, *by G. B-J:* London, Macmillan, 1904: vol. II, p. 116.

(2) Memorials of E. Burne-Jones, Vol. II, pp. 322-23.

(3) Memorials of E. Burne-Jones, Vol. II, p. 340.

delle figure singole, dei loro atteggiamenti, dei loro raggruppamenti sino a quale punto sono state suggerite dall' ispirazione e sino a quale dallo studio e dallo sforzo volontario dell' artista? E, ancora, chi può dire quale azione modificatrice abbia compiuto lo stesso lavoro di esecuzione, inducendo il pittore a valersi di nuovi effetti che, man mano che procedeva, gli apparivano sulla carta? E lo stesso, in generale, può chiedersi per le altre pitture ricordate. La trasformazione del progetto primitivo della *Deposizione* di Raffaello entro quali limiti è l' opera dell' ispirazione e sino a quale punto dipende dalla volontà dell' artista di imitare il Mantegna? Gli studi anatomici, compiuti sotto l' azione di Michelangelo, sono certo un risultato della riflessione; ma la disposizione delle figure, la loro scelta, i loro atteggiamenti sono determinati solo dallo studio o, almeno in parte, hanno per condizione ispirazioni nuove? E ciò si può chiedere anche per la genesi della *Disputa del Sacramento* dello stesso autore e per la trasformazione dell' *Avalon* del Burne-Jones, sebbene in questa ultima sia più facile riconoscere l'opera dell' ispirazione.

Se fosse lecito da questi esempi ricavare una conclusione generale, si potrebbe dire che nella pittura (e forse nelle arti figurative, che presentano le loro creazioni non nel tempo, ma nello spazio) è più difficile che nella poesia e, come vedremo in seguito, nella musica, cioè in quelle arti che producono opere che si svolgono in istanti successivi di tempo, separare i prodotti delle ispirazioni integratrici da quelli della riflessione.

Il primo spunto della *Dannazione di Faust* del Berlioz si trova nelle *Otto scene del Faust*, ispirategli diciotto anni prima dalla lettura della traduzione francese, fatta da Gérard de Nerval, del poema del Göthe (1):

(1) H. Berlioz, *Mémoires*, vol. I, § XXVI, p. 145.

ma egli comincia nel 1845 a comporre la sua opera, di cui ruminava da molto tempo il progetto, mentre viaggia attraverso l' Austria, l' Ungheria, la Boemia e la Slesia. Da prima il Berlioz scrive quasi tutto il libretto, di cui compone i versi mentre è trascinato dalla vecchia diligenza postale; e comincia con l' invocazione di Faust alla Natura; poi, una volta preso il volo, scrive gli altri versi man mano che si presentano al suo spirito le intuizioni musicali. « E composi (egli dice) la mia partizione con una facilità che ho ben raramente provato per le mie altre opere. L' ho scritta quando e come potevo: in vettura, in ferrovia, su battelli a vapore, e anche nelle città, malgrado le occupazioni diverse cui mi costringevano i concerti che dovevo dare. Così in un albergo di Passau, sulla frontiera della Baviera, ho scritto l' introduzione:

« Le vieil hiver a fait place au printemps »;

a Vienna, ho composto la scena sulle rive dell' Elba, l' aria di Mefistofele:

« Voici des roses »

e il balletto delle Silfidi (1) ».

La marcia che serve di finale alla prima parte dell' opera è stata scritta a Vienna, la notte prima della partenza del Berlioz per l' Ungheria ed è stata ispirata da un tema di Rackoczy, trovato in un volume di vecchi motivi ungheresi che gli aveva dato un suo ammiratore di Vienna, suggerendogli di trarne qualche composizione per piacere agli Ungheresi (2). L'effetto straordinario ottenuto con quelle note a Pest indusse l' autore a introdurlo nella partizione della *Dannazione*, ponendo l' eroe in Ungheria al principio

(1) H. Berlioz, ivi, Vol. II, § LIV, p. 25960.
(2) H. Berlioz, ivi, Vol. II, p. 210.

dell'azione drammatica e facendolo assistere alla sfilata di un esercito ungherese.

« A Pest (continua il Berlioz), alla luce del lume a gaz di un negozio, una sera che mi ero smarrito nella città, ho scritto il ritornello in coro della *Ronda dei contadini*. A Praga mi sono alzato a metà della notte per scrivere un canto che temevo di scordare, il coro d'angeli dell'apoteosi di Margherita:

« Remonte au ciel, âme naïve
Que l'amour égara ».

A Breslavia, ho composto le parole e la musica della canzone latina degli studenti:

« Jam nox stellata velamina pandit ».

Ritornato in Francia, essendo andato a passare alcuni giorni presso Rouen nella campagna del barone di Montuille, vi ho composto il gran terzetto:

« Ange adoré dont la céleste image »

Il resto fu scritto a Parigi, ma sempre all'improvviso, a casa mia, al caffè, nel giardino delle Tuileries, e persino su un paracarro del *Boulevard du Temple*. Io non cercavo le idee, le lasciavo venire; ed esse si presentavano nell'ordine più impreveduto. Quando infine l'abbozzo della partitura fu completamente disegnato, mi posi a rielaborare tutta l'opera, a perfezionarne le diverse parti, a unirle, a fonderle con tutta la pazienza di cui dispongo, e a compiere la strumentazione che era soltanto indicata qua e là » (1).

In questo caso, è più facile distinguere i due elementi dell'ispirazione integratrice e della riflessione, perchè (se non si considera la parte tecnica) da quest'ultima

(1) H. Berlioz, ivi, vol. II, § LIV, pp. 261-62.

deriva soltanto (o quasi) il lavoro finale di elaborazione, di correzione e di connessione di cui il Berlioz parla nell' ultimo periodo che abbiamo citato.

Come il Wagner, per la lettura dello Schopenhauer, abbia per la prima volta pensato nel 1854 a scrivere il poema di *Tristano e Isotta*, abbiamo già visto; dobbiamo ora seguire lo sviluppo e del poema e della musica. Nel 1854, mentre compiva la *Walkyria*, il Wagner continuava ad occuparsi dello stesso argomento, tanto da scrivere al Listz che aveva già abbozzato nella mente *Tristano e Isotta;* e ne parlava come di « un concetto musicale della massima semplicità, ma puro sangue (1) ».

Nel 1856, trovandosi in dolorose condizioni di salute, egli si occupava della composizione del poema (2); lo finiva il 18 settembre '58 (infatti, egli scrive in data di quel giorno, l' anno successivo, a M. Wesendonk che l' anno prima aveva compiuto il poema del *Tristano)* (3). Già nel 1857, la sera del 22 maggio, suo giorno natalizio, udendo la voce di alcune sue amiche, la signora Pollert e due figlie, che intonavano un motivo dell' *Oro del Reno*, il Wagner prova all'improvviso una singolare repulsione per il compimento della *Tetralogia* e insieme un violento desiderio di occuparsi subito del *Tristano*. Allora egli si decide a cominciare questo lavoro, di cui accarezzava da tempo il progetto, pure vedendo in esso solo un intermezzo e considerando sempre la *Tetralogia* come l'opera principale; perciò si propone di compiere il 2° atto del *Siegfried*, lasciando che il *Tristano* acquisti nel suo spirito una forma sempre meglio determinata.

---

(1) Wagner-Listz, *Epistolario*, vol. II, p. 53.

(2) R. Wagner, *Ma Vie*, Troisième Partie, vol. III, p. 137.

(3) R. Wagner *à M. Wesendonk-Journal et Lettes*, vol. I, p. 60.

Ma un nuovo motivo lo decide a occuparsi subito della composizione del lavoro, cioè il desiderio di vedere rappresentata una sua opera (da otto anni ciò non era accaduto), la qual cosa non credeva possibile per la *Tetralogia*, per le difficoltà sceniche dell' esecuzione. Questa risoluzione si rafforza verso il principio del luglio; e al proposito di fare rappresentare l' opera che doveva compiere, il Wagner attribuisce le buone disposizioni di spirito con cui finisce il secondo atto del *Siegfried*, che però egli temporaneamente abbandona (e con esso la *Tetralogia*) per occuparsi solo del *Tristano* (1). In questo tempo comincia la sua intimità coi coniugi Wesendonk nell' *Asilo* presso Zurigo, ove si svolge il suo amore intenso e doloroso per Matilde; e in tale periodo egli compie il poema del *Tristano* (2).

Nell' ottobre 1857 il Wagner comincia a comporre la musica del 1° atto del *Tristano* (3), e la compie alla fine dell'anno, in modo da potere, il 1° gennaio 1858, comunicare la notizia al Listz (4); il 4 maggio comincia ad abbozzare il 2° atto (5), in condizioni particolarissime di spirito. Nell' *Asilo* era scoppiata una grave tempesta, e il Wagner, nel cui animo si svolgeva una crisi profonda e angosciosa, mentre sempre meglio si accorgeva della necessità di dividersi dalla donna amata, si sentiva sempre più attirato verso l' opera sua, che chia-

---

(1) Fra la *Vita* e l'*Epistolario* Wagner-Listz esiste a questo proposito una leggera divergenza, perchè nella prima il Wagner lascia credere di essersi occupato dal 2° atto del *Siegfried* anche nei primi giorni del luglio 1857, mentre in una lettera al Listz del 28 giugno gli comunica la sua decisione di interrompere la composizione di quell' opera.

(2) R. Wagner, *Ma Vie*, Troisième Partie, vol. III, pp. 163-70.

(3) R. W., *Ma Vie*, Troisième Partie, vol. III, d. 172.

(4) W.-L., *Epistolario*, vol. II, p. 206.

(5) R. W. *à M. Wesendonk-Journal et Lettres*, vol. I, p. 30.

mava il *cigno*, destinato a ricondurre in patria l'infelice *Lohengrin* (1).

« Mai come allora (egli scriveva più tardi, parlando di quel tempo) mi sono tanto occupato delle rose. Io ne coglievo una tutte le mattine e la deponevo in un bicchiere sulla mia tavola da lavoro: sapevo che davo l'addio al giardino. Quel profumo si è completamente amalgamato con queste sensazioni: calore, sole d'estate, profumo di rose e — addî. Così ho abbozzato allora la musica del mio 2° atto » (2). E altrove: « Attorno a me [allora] la vita dileguava come una nebbia di sogno... Tu sei ritornata. Non abbiamo più parlato: verso di te il cigno cantava » (3). Il Wagner attende nell'estate all'abbozzo del 2° atto e lo finisce al principio del luglio (4).

Come abbiamo visto precedentemente, questo periodo di crisi profonda suscita nella sua fantasia una inesauribile fonte di nuove ispirazioni. Infine il Wagner si decide ad abbandonare l'*Asilo* per recarsi a Venezia, ove giunge il 29 agosto 1858; ed ivi si propone di terminare la sua opera (5). Nel *giornale di Venezia*, il 3 settembre, il maestro scriveva con commozione profonda: « Qui verrà compiuto il *Tristano*, — malgrado le tempeste del mondo. . . . . Su, valoroso Tristano, su, coraggiosa Isotta! Assistetemi, venite in aiuto al mio angelo! . . . . Da questo luogo il mondo imparerà a conoscere l'alta e nobile soffe-

---

(1) R. W. *à M. Wesendonk-Journal et Lettres*, vol. I, p. 84 (6 ottobre 1858).

(2) R. W. *à M. Wesendonk-Journal et Lettres*, vol. I, p, 219 (1 luglio 1859).

(3) R. W. *à M. Wesendonk-Journal et Lettres*, vol. I, p. 84.

(4) R. W., *Ma Vie*, Troisième Partie, vol. III, pp. 192-93-94.

(5) R. W., *Ma Vie*, vol. III, p. 201.

renza dell' amore più sublime, i lamenti della più dolorosa delle voluttà. E, sfolgorante come un Dio, sano moralmente e fisicamente, puro, tu ritroverai allora me, il tuo umile amico » (1). Intanto, il maestro si affeziona sempre più al suo lavoro, che gli sgorga dallo spirito come una dolce corrente (2). Però, se così egli afferma al Listz il 19 ottobre, pochi giorni dopo, il 1 novembre, si lamenta della lentezza con cui l' opera sua si svolge, perchè è lontano da ciò che fu (3). Queste alternative di facilità e di lentezza si presentano di frequente; e il *Giornale* e le *Lettere a M. Wesendonk* e ad altre persone ne conservano le traccie.

L' 8 dicembre egli scrive: « Da ieri ho ricominciato a lavorare intorno al *Tristano*, e mi trovo sempre al secondo atto. Ma — che musica diventa! Per tutta la vita io non potrò occuparmi di altra musica. Oh! essa diventa una cosa profonda e bella; e le più sublimi maraviglie si unificano così facilmente con l' idea. Mai, sinora, ho scritto qualche cosa di simile; ma io vivo, del pari, completamente in questa musica; io non voglio sapere, assolutamente, quando sarà compiuta. Io vivo eternamente in essa. » (4).

Il 19 gennaio 1859 il Wagner scriveva alla signora E. Wille: « [Ieri] mi trovavo al pianoforte; la vecchia penna d' oro ordiva la sua ultima trama sul 2° atto del *Tristano* e disegnava appunto, con lentezza insistente, le gioie fuggevoli dei miei due amanti che si rivedono per la prima volta. Quando, come accade per l' istrumentazione, io mi abbandono con uno stato finale di sollievo al godimento della mia propria creazione, spesso mi immergo nello stesso tempo in una

(1) R. W. *à M. Wesendonk-Journal et Lettres*, vol. I, p. 51.
(2) Wagner-Listz, *Epistolario*, vol. p. II, 242.
(3) R. W. *à M. Wesendonk-J. et L.*, vol I, p. 104.
(4) R. W. *à M. Wesendonk*, vol I, p. 115.

infinità di pensieri.... ». (1). Il 2 marzo, egli trovava perfettamente riuscito il 2° atto (e ciò lo metteva in liete condizioni di spirito), la cui esecuzione lo aveva convinto di avere creato una cosa bella (2).

Descrivendo probabilmente ciò che provava allora componendo la sua opera, il Wagner scriveva che nella musica ogni astrazione si muta in sentimento; lo spirito si sente consumare e ardere, sinchè sprizza la fiamma lucente, sinchè appare la nuova luce maravigliosa (3).

Il 10 marzo il maestro scriveva di avere finito il giorno precedente il 2° atto, risolvendo così un problema musicale la cui soluzione era finora apparsa assai incerta a tutti, e in modo diverso da quanto prima era stato fatto (4). Il 10 aprile egli scriveva a Matilde Wesendonk che aveva cominciato il 3° atto (9): il motivo doloroso e lento che vi si trova al principio gli è stato forse ispirato dalla commozione provata ascoltando, una notte, in gondola, il canto del suo gondoliere (5). Nella lettera ora ricordata egli affermava che non credeva di potere avere più ispirazioni per tutta la vita; si sarebbe limitato a servirsi dei germi prodotti nel suo spirito dalla commozione profonda del suo amore angoscioso. Anzi gli sembrava che il 3° atto, sebbene in apparenza il più doloroso di tutti, lo commovesse meno di ciò che altri avrebbe potuto credere. Diversa era stata la cosa per il 2° atto, ove il più intenso fuoco della sua vita si era sprigionato, ardendolo e consumandolo. La calma era ritornata nel suo spirito

---

(1) R. W. *à M. Wesendonk*, vol I, p. 132.
(2) R. W. *idem* vol. I, pp. 149-50.
(3) R. W. *idem* vol. I, p. 154.
(4) R. W. *idem* vol. I, p. 159.
(5) R. W. *idem* vol. I, p. 168.
(6) R. W., *Ma Vie*, Troisième Partie, vol. III, pp, 210-11.

alla fine dell'atto, davanti alla dolce luce di una morte trasfigurata (1). Ma la relativa serenità con cui aveva cominciato a comporre il 3° atto svanisce presto, perchè poco dopo incontriamo parole assai diverse: « Figlia mia (scrive alla Wesendonk in un'altra lettera) questo *Tristano* diventa qualche cosa di terribile! Quest'ultimo atto!! » (2). E in un'altra: « Figliuola! Figliuola! In questo momento le lagrime scorrono sulle mie guancie mentre compongo su questo testo:

Kurneval

« Tu sei ora sui propri campi,
Nel paese delle tue gioie, illuminato dall'antico sole,
Tu felicemente
Sfuggirai alla morte, guarirai delle tue ferite ».

Sarà qualche cosa di assai commovente - tanto più che Tristano non riceve alcuna impressione da tutto ciò, che passa invece come suono vano. È cosa di inaudita tragicità » (3).

Il 15 aprile il maestro si lamenta di non potere da due giorni proseguire il suo lavoro (4); il 26 parla di una nuova ripresa; ma non si tratta che di una elaborazione di ispirazioni precedenti, non di vera creazione. Il Wagner non trova più quell'ebbrezza piena che gli dà l'oblio completo del suo *io* e lavora solo col desiderio di arrivare al termine: altrimenti tutto finirebbe di colpo (5).

Una lettera del 9 giugno dà notizia di un caso curioso: il Wagner non riusciva a trovare una transizione musicale per la sua opera; era passato allo svol-

(1) R. W. *à M. Wesendonk*, vol. I, pp. 168-69.
(2) R. W. *idem* vol. I, p. 170.
(3) R. W. *idem* vol. I, pp. 170-71.
(4) R. W. *idem* vol. I, p. 171.
(5) R. W. *idem* vol. I, pp. 177-79.

gimento di un motivo, ma anche qui senza ottenere risultati. Gli giungono dei biscotti *zwiebach;* egli li inzuppa nel latte e ritrova la buona strada, superando le difficoltà che l'avevano arrestato (1). Ma la causa della sua dolorosa incapacità di lavorare doveva essere (come egli stesso afferma in una lettera del 21 maggio) l'ipocondria, che gli giocava dei brutti tiri. Un motivo intorno a cui lavorava gli spiaceva tanto che voleva rinunciarvi del tutto; ma, siccome non sapeva trovare altro di meglio, provava il desiderio di abbandonare ogni cosa. Per disperazione, ricopia il motivo e lo trova buono; lo suona e riconosce che non poteva comporne un altro più perfetto (2). Alla fine di maggio il Wagner si occupava della prima metà del 3.° atto; ma componeva assai lentamente i motivi dolorosi, mentre invece creava con rapidità molto maggiore quelli pieni di freschezza vivace e di slancio « Così, durante l'esecuzione tecnica, io vivo tutto « *leidvoll und freudvoll* » e dipendo unicamente dal soggetto. Quest'ultimo atto costituisce una vera febbre intermittente: i dolori più intensi, più inauditi, e subito dopo le gioie più inaudite, più intense (3) ».

Nel giugno, verso la fine dell'opera, il maestro si compiaceva della sua creazione, che trovava piena di vita appassionata e superiore a ogni altra cosa sua (4).

Verso il luglio, in una passeggiata, aspirando un intenso profumo di rose, egli ebbe di nuovo le impressioni che, negli ultimi giorni passati nell'*Asilo*, gli avevano ispirato il disegno generale del 2° atto. « Ciò che allora mi circondava realmente, con una vera sensa-

---

(1) R. W. *à M. Wesendonk*, vol. I, pp. 185-86.
(2) R. W. *idem* vol. I, pp. 188-89.
(3) R. W. *idem* vol. I, p. 200 (30 maggio).
(4) R. W. *idem* vol. I, pp. 208-09 (5 giugno).

zione di ebbrezza, rivive ora come un sogno. Estate, sole, profumo di rose e — addii! Ma l'angoscia, l'oppressione mancano: tutto si è chiarito. Ecco lo stato d'animo in cui spero finire il mio 3° atto (1) ».

Nell'estate il *Tristano* era scritto (2); ma ancora rimaneva da comporre il finale, che il Wagner scrisse nel dicembre, a Parigi, mentre preparava il programma di un concerto che comprendeva il preludio di quell'opera (3).

Come abbiamo visto, il maestro, rileggendo più tardi l'opera sua, ne rimaneva stupito e dichiarava che per lui era qualche cosa di miracoloso e che comprendeva sempre meno come avesse potuto comporla.

Il Wagner stesso indica abbastanza chiaramente quale parte spetti nell'opera sua all'ispirazione integratrice e quale alla riflessione; quest'ultima si esplicava solo nello svolgimento dei germi di nuove intuizioni musicali e nel loro coordinamento.

Possiamo ora con maggiore sicurezza ripetere ciò che abbiamo detto precedentemente: l'artista quando crea deve avere l'impressione di veli che gradatamente si innalzano, lasciando trasparire sempre meglio l'organismo dell'opera, che assume contenuto più concreto e linee meglio determinate. Si ricordi che il Flaubert, parlando della sua *M.me Bovary*, e degli episodi singoli di cui si occupava, ripeteva sempre che *cominciava a vederli sotto una luce più chiara*; si ricordi lo sviluppo progressivo delle opere di Leonardo e di Raffaello, che mostra il passaggio

---

(1) R. W. *à M. Wesendonk*, vol. I, pp. 218-19 (1 luglio).

(2) Il 9 agosto 1859 il Listz inviava in un telegramma all'amico le sue congratulazioni per il compimento del *Tristano* (Wagner-Listz, *Epistolario*, vol. II, p. 288).

(3) R. W. *à M. Wesendonk*, vol. II, pp. 37-38.

graduale da disegni appena accennati a creazioni ricche e concrete; si ricordi lo svolgimento del *Tristano*: sempre si incontra qualche cosa che si arricchisce di nuovo contenuto, che si determina e si concreta in misura crescente.

Questo sviluppo può avvenire in due modi; talvolta da un germe si svolgono gli elementi che esso conteneva direttamente; talvolta a un nucleo particolarmente importante si uniscono, in apparenza dall'esterno, elementi nuovi. Ma anche in questo caso la fusione si può compiere soltanto perchè esiste un' armonia intima tra il primo nucleo e le parti che ad esso si vanno collegando: si potrebbe dire che avviene qui ciò che si presenta allo sguardo di chi, considerando da lontano un paese che si perde nella nebbia e scorgendone solo qualche parte predominante, vede, man mano che quella sparisce, nuove parti unirsi alla prima; da principio può pensare che si tratti di elementi indipendenti, ma poi riconosce che erano parti di un tutto solo. Si potrebbe affermare che gli esempi ricordati (e particolarmente la genesi delle opere pittoriche), mostrando le esitazioni e gli ondeggiamenti degli artisti fra svolgimenti assai diversi, provano che la creazione non è necessariamente determinata e che la fantasia può esplicarsi con notevole libertà in sensi svariati; e qualcuno potrebbe aggiungere che la stessa ispirazione primitiva può essere svolta in vario modo per opera di artisti diversi. Ma queste affermazioni non sarebbero esatte. Certo, un artista può esitare quando crea un' opera; ma fra i diversi sviluppi possibili, uno meglio di tutti gli altri corrisponde alla natura del germe primitivo; e infatti l'artista vero sa scegliere fra queste variazioni, eliminando quelle che meno armonicamente si collegano coll' ispirazione originaria. Non si può certo parlare di unità logica o razionale (e l' abbiamo visto nello studio precedente); ma è certo pure che ogni

vera opera d'arte presenta un' unità *sui generis*, che collega intimamente le parti tra loro e che deriva da ciò che esse costituiscono il naturale sviluppo della prima ispirazione. Anche quando il progetto di un' opera si modifica successivamente, rimane sempre nell' opera definitiva qualche cosa che deriva spontaneamente dal germe da cui ha avuto origine. E non si dica che artisti diversi potrebbero sviluppare diversamente la stessa ispirazione. In effetto ciascuno avrebbe intuito e *sentito* in modo tutto suo tale ispirazione; per conseguenza ci troveremmo di fronte a tante ispirazioni diverse: nulla di strano, dunque, se i risultati definitivi dovessero variare.

Nè si deve pensare che così si ammette una specie di oggettività dell'opera d'arte, avente una natura propria che l'artista deve riconoscere: non si può trasformare la creazione estetica in una specie di *cosa in sè* indipendente o quasi dallo spirito individuale che la contempla e la concreta.

La necessità della creazione risiede nello stesso spirito dell'artista creatore; così una persona che è dominata da una forte passione obbedisce a questa, che pure esiste solo nella parte più intima del suo essere. Il paragone è assai grossolano, perchè sono fortissime le differenze fra le cose confrontate; ma esso deve solo chiarire questo punto, che la necessità di sviluppo della creazione estetica ha la sua sorgente non fuori dello spirito, ma entro questo.

* * *

All' inizio del processo di creazione l'artista prova uno stato spesso assai intenso di sofferenza prodotto dall' incertezza in cui si trova: così lo Schiller, scrivendo al Göthe della *Vergine d'Orléans* che stava pre-

parando (per la quale non aveva ancora stabilito un piano definitivo), osservava che, sebbene per ogni opera nuova avvenga la stessa cosa, è un sentimento ben penoso quello che provoca il pensiero di non avere fatto alcun passo avanti (1).

Anche più fortemente si esprime il *Giornale* dei Goncourt: « La pena, il supplizio, la tortura della vita letteraria è la generazione. Concepire, creare: queste due parole contengono per il letterato un mondo di sforzi dolorosi e di angoscie. Da quel nulla, da quell'embrione rudimentale che è la prima idea di un libro, fare uscire il *punctum saliens*, trarre fuori dalla propria testa uno a uno gli incidenti di una favola, i lineamenti dei caratteri, l'intreccio, la soluzione, la vita di tutto quel piccolo mondo animato da voi, uscito dalle vostre viscere e che costituisce un romanzo. Che lavoro! È come un foglio di carta bianca che si ha nella testa, sul quale il pensiero, non ancora formato, traccia una scrittura incerta e illeggibile..... E le stanchezze cupe, e le disperazioni infinite, e le vergogne che si provano sentendosi impotenti nella ambizione della creazione. Si picchia e si ripicchia sul cervello, che dà un suono di vuoto. Ci palpiamo, passiamo la mano su qualche cosa di morto che è la nostra immaginazione..... Diciamo a noi stessi che non possiamo fare alcuna cosa, che non potremo più farla. Ci pare di essere stati *vuotati*.

L'idea però è là, attraente e inafferrabile, come una fata bella e perversa in una nube. Si rimette il proprio pensiero sulla pista a frustate; si ricerca l'insonnia per avere le avventure delle febbri notturne; si tendono con un movimento unico di concentrazione le corde del cervello a tal segno da infrangerle. Qualche

(1) *Correspondance entre* Goethe *et* Schiller, vol. II, p. 199 (lettera del 26 luglio 1800).

cosa vi appare per un istante, poi fugge; e voi ricadete più stanchi che per un assalto che vi ha spezzato..... Oh! cercare così a tentoni, nella notte dell'immaginazione, l'anima di un libro, e nulla trovare, consumare le ore a girare intorno, discendere nel proprio interno e nulla ricavarne, stare fra l'ultimo libro prodotto, il cui cordone è tagliato, che è niente per voi, e il libro cui non potete dare il sangue e la carne, essere nella gestazione del nulla: questi sono i giorni orribili dell'uomo di pensiero e di immaginazione (1) ».

Talvolta la sofferenza è anche più forte, perchè l'artista sospetta di battere una strada falsa; tale è il caso del Flaubert, che, mentre prepara *Salammbô*, si tormenta coi sospetti al punto da scrivere a M.lle Leroyer de Chantepie: « J'ai entrepris un maudit travail où je ne vois que du feu et qui me désespère. Je *sens* que je suis dans le faux, comprenez-vous? et que mes personnages n'ont pas dû parler comme cela (2) ».

A questa situazione penosa succede, quando le incertezze spariscono, uno stato opposto di gioia intensa, che qualche volta assume l'aspetto di vera estasi. Il Flaubert scriveva al Taine che la visione poetica accompagnata da gioia: « c'est quelque chose qui entre en vous (3) »; e il Wagner, parlando nel 1860 del poema del *Parsifal* che gli appariva più chiaramente allo spirito, senza che fosse ancora maturo, affermava che, quando lo fosse stato, la sua composizione gli avrebbe arrecato un piacere inaudito; e aggiungeva che « quel progresso maraviglioso della generazione gli faceva dimenticare la sua miseria (4) ».

---

(1) *Journal des* GONCOURT: vol. II, pp. 35-36 (13 luglio 1862).

(2) G. FLAUBERT, *Correspondance*, Troisième Série, vol. III, p. 159 (lettera del 12 dicembre 1857).

(3) G. FLAUBERT, *Correspondance*, Troisième Série, vol. III, p. 501 (1868).

(4) R. WAGNER *à M. Wesendonk-Journal et Lettres*: vol. II, p. 96 (lettera del principio dell'agosto 1860).

Man mano che la creazione si svolge si presentano stati di abbattimento e di sofferenza oppure di fiducia e di gioia, secondo che procede facilmente o no: esempi di tale successione di sentimenti abbiamo incontrato nella genesi del *Tristano*. Del pari il Flaubert, componendo *M.me Bovary*, si abbandona ora alla irritazione, alla disperazione persino (lettera del 1852, a proposito della *scena dell' albergo*: « J'en ai envie de pleurer par moment, tant je sens mon impuissance »), ora alla gioia più intensa (lettera in cui parla della passeggiata a cavallo dei due amanti: « N' importe, bien ou mal, c'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle..... Mais quand je rumine après les avoir senties ces jouissances-là, je serais tenté de faire une prière de remerciement au bon Dieu »).

In un passo non ricordato precedentemente il Wagner afferma che talvolta egli diventa svogliato, affaticato ed uggioso e sente che la creazione è per lui un tormento (1); la composizione del *Lohengrin* invece avviene nella gioia (2).

Il Grétry affermava che la soddisfazione è indizio sicuro di una ispirazione fortunata (3).

Sebbene dagli esempi lungamente citati del Flaubert e del Wagner si veda quale stato di tensione possa accompagnare la creazione artistica, non è male aggiungerne qualche altro. Il Berlioz nel 1836 si precipita con una specie di furore alla composizione della *Messa di Requiem* (per commissione affidatagli dal Ministero, commissione che egli aveva lungamente desiderata). « La mia testa (egli scrive) sembrava vi-

---

(1) Wagner-Listz, *Epistolario*, vol. II, p. 164 (lettera del 16 dicembre 1856).

(2) R. Wagner, *Ma Vie*, Deuxième Partie, vol. II, p. 204.

(3) Grétry, *Mémoires*, vol. I, Livre Deuxième, p. 309.

cina a scoppiare per lo sforzo del mio pensiero in ebollizione: non era abbozzato il piano di un pezzo che già si presentava quello di un altro; non potendo scrivere abbastanza presto, avevo adottato dei segni stenografici che, sopratutto per il *Lacrimosa,* mi hanno giovato assai..... Per conseguenza, ho scritto quest' opera assai rapidamente (1) ».

* * *

Queste parole ci offrono anche un esempio di facilità e di rapidità nella creazione.

Facilissima pure era la vena del Lamartine, di cui narra il Legouvé che un giorno, pregato dalla sorella a scrivere alcune righe sull' album di una giovinetta, senza nemmeno fermarsi a riflettere, sia pure un secondo, tracciò alcuni versi che porse con indifferenza completa alla sorella, la quale, stupita della loro bellezza e dell' aspetto del fratello, esclamò: « Signore, perdonategli: non sa quello che fà ». Il poeta stesso diceva che, lavorando, non pensava mai perchè le sue idee pensavano per lui (2).

Della rapida composizione del *Cinque maggio* del Manzoni abbiamo parlato sopra (v. p. 123).

Scrittore facile quant' altri mai fu pure T. Gautier, che era capace di lavorare a casa sua, in mezzo al frastuono, facendo conversazione, in istrada, tra i passanti e le carrozze, e che poteva comporre in una tipografia, tra il rumore delle macchine e degli operai, il suo volume *Italia.* A 24 anni, nel 1830, egli compose in sei settimane il secondo volume di *Mademoi-*

---

(1) H. Berlioz, *Mémoires,* vol. I, § XLVI, pp. 305-08.

(2) E. Legouvé, *Soixante ans de Souvenirs,* Deuxième Partie, chap. XVII, pp. 578-79.

selle de Maupin in uno studio che serviva insieme da salotto di ricevimento, da sala d' armi, da sala di boxe, da sala da ballo, da salotto da pranzo e da scuola di corno da caccia a una quantità di amici suoi (e per di più di amici di questi), tutti giovani e tumultuosi (1).

La fecondità di composizione del Balzac che, sotto il pungolo delle necessità economiche, creò nella *Comédie humaine* un intero mondo di personaggi e di avvenimenti, é proverbiale (2); e non lo é meno quella della Sand (v. pp. 9-10).

Il Daudet racconta che, quando aveva già nel pensiero disegnato il piano generale di un romanzo, si metteva a scrivere rapidamente, senza curarsi della redazione, perchè si sentiva incalzato dall' argomento che, al pari dei caratteri e dei particolari, gli prendeva la mano (3).

Più notevole ancora é la facilità e la rapidità di alcune creazioni del Göethe, che in gioventù poteva scrivere senza difficoltà tante pagine da riempire un

---

(1) M. Du Camp, *Th. Gautier*, chap. IV, p. 138.

(2) Togliamo alcuni esempi dalla sua *Correspondance*. In tre giorni e tre notti il Balzac compose il *Médecin de campagne* (vol. I, p. 202: lettera a M.me de Balzac del 23 settembre 1832). *Juana* (primo titolo di una parte del *Marana*) fu scritta, al pari della *Grenadière*, in una notte; però egli dovette aspettare una disposizione d'animo favorevole per comporla (ivi, p. 227: lettera a M.me Zulma Currand, del 25 gennaio 1833).

Nel giugno 1833, dopo una escursione nella Turenna, in quattro giorni concepisce le *Illusions perdues* e ne scrive le 40 prime pagine (ivi, p. 327: lettera a E. Regnault). Il *Secret de Ruggieri* è scritto in una notte (ivi, p. 336: lettera a M.me Hanska, dell'ottobre 1836); la *Vieille Fille* in tre notti; e la *Perle brisée*, che completa l' *Enfant maudit*, è scritto in alcune ore di angoscie fisiche e morali, al pari della *Messe de l'Athée* e di *Facino Cano* (ivi).

(3) A. Daudet, *Trente ans de Paris*, p. 313.

foglio di stampa al giorno e che compose *Fratello e sorella* in tre giorni e *Clavigo* in otto (1).

Prodigiosa era la facilità di creazione del Mozart, che, la sera del 7 aprile 1781, compose dalle undici alla mezzanotte una sonata per pianoforte e violino (2), scrivendone, per mancanza di tempo, solo l'accompagnamento e affidando alla memoria la parte propria, che doveva eseguire il giorno successivo al piano (3) Un'altra volta, egli compone un preludio (394) mentre sta scrivendo una fuga (4); e di lui narra il Jahn (5) che era capace di comporre un nuovo pezzo nel tempo stesso che ne scriveva un altro, già composto nella mente, e inoltre una fuga.

Il Grétry in un pomeriggio (nel tempo in cui componeva l'opera *Le tableau parlant*) creò, senza nemmeno interrompersi, quattro pezzi di musica (6): e in 30 giorni compose e scrisse la partizione dell'*Andromaque* (7).

Ho ricordato precedentemente una lettera del Rossini (8), che offre testimonianza della rapidità con cui

---

(1) *Conversations de Goethe recueillies par Eckermann*, vol. II, p. 9 (11 marzo 1828).

(2) La 372.ª, secondo la numerazione data dal *Chronologische-Thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's* (Leipzig, 1862, Breitkopf und Härtel), citata nell'opera seguente dal traduttore francese.

(3) W. A. Mozart, *Lettres* (trad. Curzon): Paris, Hachette, 1888, p. 340 (lettera 160, al padre: dell'8 aprile 1781).

(4) W. A. Mozart, *Lettres*, p. 449 (lettera 209, alla sorella: del 20 aprile 1782).

(5) Nell'opera W. A. Mozart (Leipzig, Breitkopf und Härtel, seconda ed., 1867): II, p. 113; citata dal trad. francese dell'opera precedente, in una nota della p. 449.

(6) Grétry, *Mémoires*, Livre Deuxième, vol. I, pp. 181-82.

(7) Grétry, *Mémoires*, Livre Deuxième, vol. I, p. 355.

(8) V. p. 126.

scrisse alcune *ouvertures* (dell'*Otello*, della *Gazza Ladra*); ma poco inferiore è la rapidità con cui il Donizetti compose l'*Elisir d'Amore*. Infatti per il libretto e la musica furono da lui e dal Romani impiegati 14 giorni; e quindi la musica venne scritta in una settimana circa (1).

Lo Schumann, aspettando una lettera della sua fidanzata, scrisse un volume di composizioni; e temeva, tale era la ricchezza della creazione, di dimenticare le intuizioni che gli si affacciavano allo spirito (2). E questo fatto non si presenta una volta sola; due anni dopo, nel 1840, egli afferma che la creazione scorre come acqua di sorgente e che, dopo avere composto dodici *Lieder*, attende alla composizione di nuovi motivi (3).

È necessario però stabilire una differenza notevole tra questi fatti. In alcuni casi la velocità della composizione è solo lo sviluppo di una ispirazione primitiva la quale, grazie a una pressione del momento (spesso, l'azione prevalente è quella delle necessità economiche), si determina sempre meglio: è questo il caso del Rossini, del Gautier e del Balzac. Per quest'ultimo si può ricordare ancora una volta col Brunetière che egli aveva sino dal 1832 circa tutto il disegno della sua *Comédie Humaine* presente allo spirito e che per questa ragione potè scrivere in quindici giorni il *Cèsar Birotteau*, dopo averlo racchiuso nella mente per lunghi anni. « Da ciò proviene la rapidità prodigiosa, e che talvolta lo stupisce, con cui ne ha scritti o « redatti » alcuni: egli non sapeva che fossero così maturi..... nè, mentre li sentiva agitarsi confusamente

---

(1) Alborghetti e Galli, *G. Donizetti e G. S. Mayr*, p. 78.

(2) R. Schumann, *Lettres choisies*, p. 273 (a Clara, 1838).

(3) R. Schumann, *Lettres chosies*, p. 297 (a Clara, 15 maggio 1840).

entro di sè, sapeva che fossero già pronti a vivere una vita propria (1) ».

Per contro, come abbiamo visto (a pp. 9-10), G. Sand lavorava più coll' immaginazione che colla fantasia: in larga misura i suoi romanzi presentano un tessuto di luoghi comuni, abilmente intrecciati, ma privi di originalità. La Sand, spesso se non sempre, non aveva un'ispirazione da svolgere e invece si affidava alla sua abilità di scrittrice, alla sua esperienza della tecnica letteraria e lasciava che, gettate sulle carte le prime pagine (composte con ciò che, se l' espressione non sembrasse irriverente, si potrebbero chiamare i fondi di magazzino della sua immaginazione), una cosa trascinasse l'altra sino alla fine. Non si possono quindi confrontare le modificazioni che subiscono nei suoi romanzi gli argomenti e i caratteri con le trasformazioni da noi precedentemente ricordate di certe opere di Leonardo e di Raffaello. In queste un germe primitivo, pure nelle sue metamorfosi, conserva inalterati i propri caratteri essenziali, in modo che il processo della sua genesi ri-

---

(1) Ferdinand Brunetière, *H. de Balzac:* chap. III, p. 66. In altri casi però, quando le necessità della vita lo hanno costretto a dare forma concreta a frammenti dell'opera sua che ancora non erano abbastanza maturati nel suo spirito, il Balzac ha prodotto opere molto inferiori al *César Birotteau.* Tale è il caso dei *Paysans* e della *Femme de Trente ans*, i cui sei capitoli hanno questa storia: « Il primo di questi capitoli, intitolato *le Rendez-vous*, era stato pubblicato sulla *Revue des Deux Mondes*, nel settembre e ottobre 1831, e il secondo si è unito ad esso col titolo *Souffrances inconnues* solo nel 1835, nella terza edizione delle *Scènes de la Vie privée.* Ma prima il terzo, intitolato *A trent ans*, era stato pubblicato sulla *Revue de Paris*, nell'aprile 1832; il quarto, *le Doigt de Dieu*, del pari nella *Revue de Paris*, nel marzo 1831; il quinto, intitolato: *les Deux Rencontres*, nel gennaio dello stesso anno, e infine il sesto: *la Vieillesse d'une mère*, sempre nella *Revue de Paris*, nel 1832 (Brunetière, ivi, chap. IX, pp. 286-87.)

mane continuo; nell' opera della Sand questa unità di sviluppo manca, mancano la prima ispirazione e lo sforzo volontario della riflessione; per conseguenza, i suoi scritti appartengono, più che all' opera della fantasia, a quella dell' immaginazione. Del resto questo si può affermare in generale per gli improvvisatori di professione e, fra gli altri, per gli autori di romanzi di appendice, costretti a fabbricare sempre nuove situazioni e nuovi fatti.

* * *

Una questione molto importante e del pari molto complessa e difficile è quella che riguarda le condizioni che favoriscono la creazione artistica, perchè esse variano notevolmente secondo le arti, gli artisti, i tempi e le occasioni. Da quanto abbiamo detto a proposito di certe ispirazioni prodotte da una commozione intensa cui segue spesso un lavoro rapidissimo di creazione (cf. pp. 136-37) e soprattutto le affermazioni di Dante, del Göthe, del Wagner, dello Schumann) appare che in un gran numero di casi l' eccitazione rende più facile lo sviluppo dell'opera d' arte; e una conferma di questa affermazione si trova negli esempi citati ampiamente del Flaubert (per ciò che riguarda nella *M.me Bovary* la scena della passeggiata dei due amanti a cavallo nel bosco) del Berlioz, per la *Dannazione*, del Wagner, per la composizione del *Tristano e Isotta*. Si possono aggiungere ora altri esempi.

Il Delacroix scrive che egli « non *ama* la pittura ragionevole: è necessario che il *suo* spirito si trovi in uno stato di ebollizione, si agiti, disfaccia, tenti in cento modi prima di giungere allo scopo..... Se (egli

aggiunge) non sono agitato come un serpente nella mano di una pittonessa, sono freddo (1) ».

Il Göthe diceva allo Eckermann che lo scrittore, per lavorare, ha bisogno di vedere che altri si interessa all' opera sua, che cioè deve essere stimolato dall'esortazione di persone amiche: così egli riconosceva di avere scritto l' *Achilleide* e molte *Ballate* per impulso dello Schiller (2).

L' entusiasmo suscitato da letture può rendere più facile la creazione: il Wagner leggeva l' *Inferno* di Dante mentre componeva, nel 1855, il 2° atto della *Walkyria* (3).

Il Grétry osservava che la bella stagione e la felicità di cui gode l'artista esercitano un'azione fortissima sull' opera sua (4); e aggiungeva che spesso, quando la sua fantasia si era negata a nuove produzioni, egli aveva potuto eccitarla con mezzi fisici (camminando rapidamente, per esempio (5)). Una volta egli vide riaprirsi la vena dopo avere provato forti disturbi fisici per il tentativo che alcuni suoi amici avevano fatto di magnetizzarlo. « Una scossa qualunque nella macchina animale, purchè non abbia la sofferenza per causa, produce spesso i migliori risultati (6) ».

---

(1) E. Delacroix, *Journal*, vol. I, pp. 112-13 (9 maggio 1824).

(2) *Conversations avec Goethe, recueillies par Eckermann*, vol. II, p. 190 (7 marzo 1830).

(3) R. Wagner *à M. Wesendonk-Journal et Lettres*, vol. I, p. 8 (30 aprile 1855).

(4) Grétry, *Mémoires*, vol. I, p. 436, nota (1) a p. 182. (Cf. ciò che spesso dice il Wagner nelle pagine precedenti). Della azione della buona stagione sullo sviluppo della creazione artistica parla anche lo Schiller al Göthe (*Correspondance entre* Goethe *et* Schiller, vol. II, p. 89: lettera dell'11 giugno 1799).

(5) Grétry, *Mémoires*, vol. I, p. 436: nota (3) a p. 218.

(6) Grétry, *Mémoires*, vol. III, Livre Cinquième, chap. II, pp. 94-95.

E non è necessario ricordare, più che di volo, l' uso di eccitanti artificiali cui sono ricorsi alcuni poeti, come il Poë, il Baudelaire e altri.

Però la commozione, se troppo forte, può produrre l' effetto di impedire la creazione: il Berlioz, infatti, scriveva al Wagner che la visione della natura, della bellezza dei paesaggi, della sublimità dei monti e del mare lo assorbiva completamente e gli vietava di esprimere ciò che provava (1).

Notevole influsso può esercitare sulla creazione la visione dell' ambiente locale, dei paesi che servono di sfondo agli avvenimenti rappresentati. Il Flaubert, attendendo al *Carthage* (era questo il nome che voleva dare al romanzo chiamato poi *Salammbô*) sentì il bisogno assoluto di compiere un viaggio in Africa, per vedere direttamente i paesi che voleva descrivere (2): ma l'effetto di questo viaggio fu la distruzione di quanto aveva scritto e la convinzione che la via seguita sino a quel momento era sbagliata (3).

Il Daudet narra così la composizione di un suo romanzo: « *Fromont* fut fait . . . . . dans un des plus vieux hôtels du Marais où mon cabinet aux vastes fenêtres claires, donnait sur les verdures, les treillages noircis du jardin. Mais au delà de cette zone de calme et de pépiements d' oiseaux c' était la vie ouvrière des faubourgs, la fumée droite des usines, le roulement des camions, et j'entends encore sur

(1) H. Berlioz, *Correspondance inédite* (seconda edizione), Paris, C. Lévy, 1879, p. 255 (lettera del 10 settembre 1855).

(2) G. Flaubert, *Correspondance*, Troisième série, vol. III, p. 164 (lettera a M.lle Leroyer de Chantepie, del 23 gennaio 1858).

(3) G. Flaubert, *Correspondance*, vol. III, p. 179 (lettera a E. Feydeau, 1858. Cf. nello stesso volume, pp. 203-04).

le pavé d' une cour voisine les cahots d' une petite brouette de commerce qui, au moment des étrennes, trimbalait des tambours d' enfants jusque dans la nuit de sept heures du soir . . . . . .

Rien de sain, de montant comme de travailler dans l' atmosphère même de son sujet, le milieu où l' on sent se mouvoir ses personnages. La rentrée, la sortie des ateliers, les cloches des fabriques, passaient sur mes pages à heures fixes. Pas le moindre effort pour trouver la couleur, l' atmosphère ambiante; j' en était envahi. Tout le quartier m' aidait travailler, pour ainsi dire (1) ».

Il Wagner (che aveva precedentemente pensato al *Tannhäuser*) immagina la scena del 3° atto quando, ritornando dalla Francia in Germania, vede apparire lo spettacolo di Wartburg, nell'aprile 1842 (2); e più tardi, di ritorno da un viaggio fatto a Norimberga, si pone a comporre il preludio dei *Maestri Cantori* (3).

Per la poesia drammatica può essere condizione favorevole di creazione l'assistere spesso a rappresentazioni sceniche: lo Schiller, nel 1799, avendo deciso di consacrarsi per alcuni anni esclusivamente al teatro, trovava necessario di frequentare le rappresentazioni di Weimar, perchè così il lavoro gli sarebbe riuscito più facile, e la sua fantasia avrebbe ricevuto dal mondo esterno un' eccitazione conforme al fine che si proponeva. Invece l' isolamento della sua esistenza anteriore lo aveva costretto a sforzi estremi per comunicare realtà e vita

---

(1) A. Daudet, *Trente ans de Paris*, pp. 314-15.

(2) R. Wagner, *Ma Vie*, Deuxième Partie, vol. II, p. 4.

(3) R. Wagner *à M. Wesendonk–Journal et Lettres*, vol. II, p. 162 (lettera del 21 dicembre 1861).

alle sue produzioni drammatiche (1). Quattro anni dopo lo Schiller scrive al Göthe che la rappresentazione del *Giulio Cesare* dello Shakspeare (cui aveva assistito a Weimar) aveva acceso la sua fantasia e che pensava che dovesse essergli assai utile per la composizione del *Guglielmo Tell* che stava preparando (2).

Lo studio dei fatti che si riferiscono all' opera che viene svolgendosi è una delle condizioni della creazione estetica; per questo punto basterà ricordare il nome di Leonardo; e a ben guardare le cose, tale studio (se, per ora, non si tiene conto degli elementi di cui l' artista si serve) ha sopratutto l'ufficio di mantenere viva l' eccitazione della fantasia creatrice, alimentandola e rinvigorendola.

Proseguendo l'enumerazione delle varie condizioni che favoriscono o arrestano il processo della creazione, dirò che talvolta l' artista dichiara di avere bisogno della solitudine per creare, talvolta invece afferma che gli sono necessari la distrazione e lo svago. « La solitude me grise comme de l' alcool », scrive il Flaubert componendo *Salammbô* (3); Lo Schiller, che attende alla conclusione del *Guglielmo Tell,* afferma che deve evitare qualunque genere di distrazione (4); e il Wa-

---

(1) Lettera dello Schiller al Körner, del 9 agosto 1799, citata dal *Saint-René Taillandier* a p. 128 del vol. II della *Correspondance entre* GOETHE *et* SCHILLER.

(2) *Correspondance entre* GOETHE *et* SCHILLER, vol. II, pp. 328-29 (lettera dell'ottobre 1803).

(3) G. FLAUBERT, *Correspondance*, vol. III, p. 188 (lettera a E. Feydeau, del 1858).

(4) *Correspondance entre* GOETHE *et* SCHILLER, vol. II, p. 355 (lettera dello Schiller del 16 febbraio 1804).

gner, quando nell'*Asilo* compone il *Tristano* è dominato da un inquieto bisogno di solitudine (1).

Però lo stesso Wagner in altri momenti prova il bisogno della distrazione: « io (egli scrive al Listz) vivo nella più completa solitudine; e mi occorre la distrazione, che a mio avviso devesi considerare quale impulso artistico..... Ma senza tale impulso le mie deboli facoltà musicali perderebbero la loro potenza produttrice; io divento avvilito, affaticato ed uggioso » (2).

Abbiamo visto (a p. 196-97) che l'arrivo di certi biscotti tolse il Wagner dallo stato di ipocondria che lo opprimeva, dando così occasione al libero sviluppo della sua fantasia.

Abitualmente l'artista per creare deve essere libero da sofferenze e da preoccupazioni piccole e dolorose: così il Wagner affermava a M. Wesendonk che per comporre la sua musica egli aveva bisogno di non essere turbato dalle necessità volgari della vita (3).

Però talvolta la vena della fantasia si apre e scorre anche in condizioni penose: lo stesso Wagner ebbe l'intuizione del preludio dell'*Oro del Reno* quando si trovava afflitto da un forte malessere fisico; e del Mozart narrava la moglie che aveva composto il secondo dei quartetti dedicati al Haydn (421) la notte del suo parto: « lavorava vicino a lei per consolarla e farle coraggio quando gemeva e, quando si era alquanto calmata, tornava a scrivere » (4).

---

(1) R. Wagner, *Ma Vie*, Troisième Partie, vol. III, p. 172.

(2) Wagner-Listz, *Epistolario*, vol. II, p. 164 (lettera del 16 dicembre 1856).

(3) R. Wagner *à M. Wesendonk-Journal et Lettres*, vol. I, p. 81 (lettera del 5 ottobre 1858).

(4) Nota del traduttore francese alla lettera del Mozart al padre (del 18 giugno 1783), a p. 513 delle *Lettres de Mozart*: il traduttore cita il Jahn, II, p. 113.

In generale, noi possiamo riconoscere, sotto le variazioni individuali, alcuni elementi comuni, e affermare che la creazione artistica richiede condizioni di eccitazione interiore. Questo appare chiaramente in un buon numero di casi, ma non è difficile giungere allo stesso risultato studiando gli altri fatti che meno direttamente provano la stessa cosa. Non parliamo dell' eccitazione prodotta da mezzi fisici come passeggiate, eccitanti artificiali etc. Consideriamo invece l'azione della gioia, della bella stagione; e vedremo che si tratta sempre di motivi di eccitazione dello spirito. Così i profumi (in quanto specialmente si collegano a uno stato d' animo complesso e sollevano ricordi cari o dolorosi) servono a far vibrare intensamente l'anima dell'artista. Del pari, la visione dell' ambiente locale, lo studio dei fatti che si riferiscono all'opera che deve essere composta, l'audizione di rappresentazioni drammatiche, sono tante cause di eccitazione, perchè contribuiscono a mantenere viva la preoccupazione che l' artista prova per il lavoro che prepara. Certo (e le parole del Berlioz lo provano) una commozione troppo intensa impedisce il lavoro di creazione, come lo sforzo eccessivo dell' attenzione o, a dir meglio, il proposito troppo accentuato di concentrare l' attenzione su qualche oggetto facilmente ottiene scarsissimi risultati: ma in misura normale (del resto, i limiti variano notevolmente da artista ad artista, e anche secondo le condizioni particolari in cui lo stesso individuo si trova) l'eccitazione, anche intensa, è la condizione prima della creazione estetica. Gli incidenti che (come l' arrivo dei biscotti al Wagner), permettono alla fantasia, arrestata per un momento, di svilupparsi di nuovo mostrano che talvolta basta una occasione lievissima per liberare lo spirito da uno stato di depressione in cui è piombato: nello stesso modo può avvenire che un fatto quasi insignificante sottragga un uomo a una grave tristezza che l' opprime e gli renda

la serenità e la gioia. Il bisogno di solitudine che spesso provano gli artisti nel periodo della creazione deriva dal fatto, che la loro tensione interiore, la loro eccitazione commossa non deve essere rivolta in direzioni diverse da quella che la fantasia designa, altrimenti quella energia che può, concentrandosi, produrre un' opera d'arte, si disperde e si consuma.

Però, se quella tensione è eccessiva può corrodere se stessa senza risultato; anche qui, e con maggiore ragione di prima, possiamo ricordare ciò che avviene quando troppo vivamente un individuo vuole concentrare l'attenzione su qualche cosa.

Se nel maggior numero dei casi la sofferenza e il dolore arrestano o impediscono la creazione artistica, perchè producono uno stato di depressione o disperdono l'energia interiore, può avvenire anche che la rendano più facile, perchè funzionano da eccitanti.

In conclusione (sebbene in modi e in gradi diversissimi), la creazione è favorita da uno stato di eccitazione interiore: e questo si capisce facilmente, ricordando che solo in tale stato può sorgere l'ispirazione, che del lavoro di creazione è un fattore essenziale. Però, perchè l'altro fattore, cioè lo sforzo volontario della riflessione, possa esercitare la sua azione, è necessario che ai periodi di eccitazione succedano quelli di calma e di serenità, che permettono alla mente di giudicare l'opera della fantasia, di criticarla, di coordinarne le parti armonicamente.

Dai rapporti che esistono tra l'ispirazione e la riflessione (che, come sappiamo, variano notevolmente da artista ad artista) dipendono quelli che si presentano tra gli stati di eccitazione e di calma.

* * *

Il lavoro di creazione artistica può presentarsi in due forme, perchè può offrire uno svolgimento regolare o no dell'opera in formazione; ma queste espressioni hanno un significato diverso nelle varie arti, secondo che si tratta di quelle che presentano le loro produzioni nel tempo o di quelle che le mostrano nello spazio. Nelle prime (letteratura, musica) lo sviluppo è regolare se crea le parti con una successione ordinata in corrispondenza al piano generale, irregolare nel caso contrario: nelle seconde (arti figurative) la regolarità dello sviluppo consiste nel passaggio dalle linee generali di un'opera ai suoi caratteri particolari, in modo che da prima si ha come la visione dell'insieme, poi la rappresentazione delle varie parti nei loro aspetti principali e infine la completa determinazione di ciascuna di esse. Qualche esempio mostrerà queste differenze.

A proposito della *M.me Bovary* del Flaubert (v. pp. 169-76) abbiamo assistito allo sviluppo regolare di un romanzo: infatti lo scrittore è passato ordinatamente da un episodio all'altro seguendo una linea fissa di intreccio. Il Berlioz d'altra parte ha scritto con un ordine regolare di successione le diverse parti della sua *Messa di Requiem* (1), e il Wagner, componendo il *Tristano e Isotta* (v. pp. 191-98), ha svolto progressivamente il germe contenuto nella prima ispirazione.

Seguendo l'analisi del Müntz (v. pp. 185-86) noi abbiamo assistito alla successiva determinazione del primo disegno embrionale della *Disputa del Sacramento,* che Raffaello rendeva sempre più precisa e concreta; e lo stesso sviluppo regolare possiamo riconoscere nella ge-

(1) H. Berlioz, *Mémoires*, vol. I, § XLVI, p. 305 e sgg.

nesi di alcune opere di A. Del Sarto. Il *Ritratto dello scultore* (alla *National Galery* di Londra) è l'ultimo risultato di studi che hanno trovato la loro espressione in 4 disegni degli Uffizi (nn. 661 tergo, 661 recto, 301 recto, 301 tergo), dei quali il Di-Pietro scrive che « rivelano chiaramente come il disegnatore si preoccupasse *ab initio* dell'azione e dell'atteggiamento da dare all'immagine, riservando ad un altro momento l'indagine, assai più ardua, dei tratti fisionomici ed intimi del personaggio da ritrarre » (1). Dal primo disegno (n. 661 tergo), che mostra appena le linee dei contorni, al quadro appare una determinazione sempre maggiore del germe originario. Del pari il disegno 321 degli Uffizi contiene già l'abbozzo dell'affresco *la Decollazione di S. Giovanni*, nel quale però, come vedremo meglio in seguito, si afferma, insieme con quello di sviluppo, anche un processo di radicale trasformazione (2). Precedentemente (v. p. 187) abbiamo visto che il Burne-Jones, parlando in modo particolare dell'*Avalon*, affermava che dipingendo egli partiva dalla composizione delle ossa della sua opera, che poi rivestiva di carne e di pelle e di cui infine curava i capelli. Parimenti il Segantini così descriveva il suo abituale procedimento: « [Finita la preparazione della tela] passo a fissare sulla tela le linee fondamentali dell'idea che intendo fissare, che io coltivo da tempo, precisandola sempre fino al più piccolo dettaglio . . . . . .

Stabilite sulla tela le linee esprimenti la mia volontà ideale, procedo alla colorazione, dirò così, sommaria, come preparazione però, più vicina alla verità che mi è possibile » (3).

---

(1) F. Di Pietro, *I disegni di A. del Sarto negli Uffizi* (in *Vita d'Arte*), Ottobre-Novembre 1910, vol. III, p. 156.

(2) F. Di Pietro, *I disegni di A. del Sarto negli Uffizi*, pp. 170-71.

(3) G. Segantini, *Scritti e lettere*: Torino, Bocca, 1910: pp. 153-54 (lettera all'Orsi).

In questo caso il processo di sviluppo regolare avviene più che altro nello spirito dell'artista, che però, qualche volta, come fra poco vedremo, si è servito del procedimento contrario.

In qualche caso contemporaneamente l'artista si occupa dello svolgimento complessivo del disegno generale e dello studio accurato delle singole figure: fatti di questo genere ci sono mostrati dalla genesi dei dipinti di Leonardo, che abbiamo studiato precedentemente (v. pp. 177-84).

Un esempio di svolgimento irregolare ci presenta il romanzo *Salammbô* del Flaubert, perchè questi sino dal 1843 pensava a un racconto orientale di cui intuiva soltanto alcuni episodi slegati che più tardi si sono fissati in quell' opera. (1)

Altri esempi sono dati dal Wagner: ricordiamo la sua affermazione che scrisse da prima l' ultima parte della *Tetralogia*, cioè il *Crepuscolo degli Dei*, e poi il *Siegfried* (3ª), indi la *Walkyria* e l' *Oro del Reno* (2ª e 1ª. Cf. p. 157). Aggiungiamo che, non potendo trovare motivi per il preludio di quest'ultimo lavoro (*la profondità del Reno*), ha da primo ommesso tale parte, ponendosi subito alla composizione dello spartito (2). Per il *Lohengrin*, egli ha cominciato dalla musica del 3° atto, spinto a ciò sia dal suo carattere drammatico e dalla importanza della soluzione, che dal desiderio di fissare in modo definito i motivi del racconto del Graal, che gli sembravano rinchiudere lo spirito di tutto il lavoro (3).

---

(1) M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, vol. I, chap. VII, p. 230.

(2) Wagner-Listz, *Epistolario*, vol. II, p. 12 (lettera del 7 febbraio 1854).

(3) R. Wagner, *Ma Vie*, Deuxième Partie, vol. II, p. 194. — Talvolta l'artista ha l'intuizione di tutta l' opera ad eccezione

Non mancano esempi di sviluppo irregolare sino alla sconnessione: così il Berlioz componeva i pezzi della *Dannazione di Faust* come gli si presentavano, cioè, spesso, con l'ordine più imprevisto (v. p. 190). Ma anche più curioso è il fatto accaduto al Wagner, il quale ebbe l'ispirazione di un motivo del *Siegfried* nel tempo in cui stava componendo il *Tristano e Isotta* (v. p. 164 testo e nota).

* * *

Nello svolgimento di un'opera d'arte ha parte notevole l'esecuzione; perciò quanto si dice a proposito del primo si riferisce alla seconda: ma è pure necessario dirne qualche cosa ora.

Per le opere letterarie, lo svolgimento può compiersi in modi svariati. Il Daudet aveva l'abitudine di raccontare i suoi romanzi ad altre persone (e specialmente alla moglie) non solo perchè così li vedeva sotto una luce più chiara, ma anche perchè parlandone faceva vere scoperte, di cui poi si serviva nella redazione scritta; e alla moglie specialmente egli chiedeva consigli sullo svolgimento (1). Il Flaubert invece dichiarava che parlando dei piani dei suoi lavori (che egli esponeva sempre male) si confondeva, perchè le obbiezioni gli facevano perdere la testa: (2) egli componeva

---

di qualche elemento: è questo il caso di Leonardo, che non riusciva, quando dipingeva il *Cenacolo*, a *vedere* le figure di Cristo e di Giuda (v. pp. 159-60); e del Segantini, il quale scriveva alla moglie che andava in giro per cercare la fonte che doveva servire da specchio per il quadro la *Fonte del Male*. (G. Segantini, *Scritti e lettere*, p. 220).

(1) A. Daudet, *Trente ans de Paris*, p. 311 e sgg.

(2) G. Flaubert, *Correspondance*, Troisième Série, vol. III, p. 147 (lettera a E. Feydeau, del 1857).

i paragrafi svolgendo progressivamente lo schema iniziale, che ne conteneva solo le linee principali (1).

Quanto ai musicisti, non tutti compongono nello stesso modo: alcuni si pongono subito al piano, altri al tavolino, altri svolgono mentalmente i loro motivi; del resto è naturale che anche gli ultimi sentano il bisogno di eseguire l'opera loro.

Abitualmente lo svolgimento arreca un ampliamento del disegno originario; ma non mancano esempi del processo opposto, cioè di notevoli riduzioni e semplificazioni avvenute nel periodo di creazione.

L'affresco di A. Del Sarto *la Decollazione di San Giovanni* è molto meno ricco di particolari del disegno da cui deriva, che presenta (a differenza del dipinto) un carattere piuttosto idilico e novellistico che drammatico. Il Di-Pietro nello studio già citato osserva che nel disegno « Andrea si svela nel suo reale temperamento. Dato il pieno dominio della tecnica e la foga di una grande attività creativa, unita alla solida e vasta preparazione artistica, egli riusciva a divenire tragico dietro una lunga e paziente elaborazione dei soggetti; ma il suo spirito era pronto più all'idilio che al dramma, e la sua forma s' adattava più alla novella che alla tragedia . . . . . »

Questo primo pensiero per la *Decollazione di S. Giovanni* [disegno degli Uffizi 321] è come una vivace e fresca novella. Su quel fondo mosso lievemente da una ondulata linea di colline . . . . . non sembra possibile che si possa svolgere la fosca tragedia biblica, ma si pensa a una chiara mattinata toscana, nella cui luminosità da un lato i soldati e dall'altro le donne sem-

(1) A. Albalat, *Le travail du style*: Paris, Colin, 1911: p. 70 e sgg.

bra che s' incontrino a un lieto convegno, all' ombra degli alberi e dietro a una frappa frondosa . . . . . .

Nel bozzetto c' è il novelliere, nell' affresco c' è il trageda.

Nell' affresco le tetre e nude mura del carcere sostituiscono la ridente collina del bozzetto, e i gruppi festosi delle donne e dei soldati sono sostituiti dai pochi e veri attori del dramma.

Il carnefice domina interamente la scena al centro; ma quel piegare del suo capo a destra, mentre egli dà a Salomè, che sta a sinistra, la mozza testa del Battista, rivela che il dramma è penetrato sino a lui. A destra il capitano che ha ordinato l' esecuzione tende ancora, quasi irrigiditosi nell' ordine, il bastone del comando verso il carnefice. Un' aria triste, quasi soffocante, opprime la scena in cui la tragedia fluttua sovrana » (1).

Abbiamo così l' esempio di una radicale trasformazione del disegno primitivo; e altri esempi dello stesso genere indicheremo, dopo avere ricordato, come nuovo caso di semplificazione, il divario che esiste tra i progetti originari della *Tomba di Giulio II* e l' opera definitiva lasciata da Michelangelo (2).

Del resto di modificazioni fondamentali della prima intuizione di un'opera d'arte abbiamo avuto conoscenza seguendo, sulle pagine del Müntz, la genesi dell' *Adorazione dei Magi* di Leonardo, che in origine era una *Adorazione dei pastori* (v. pp. 178-82), e della *Deposizione nel sepolcro* di Raffaello, che doveva essere una *Deposizione dalla croce* (v. pp. 184-85); e abbiamo visto anche quanto profondamente il Burne-Jones abbia alterato il piano del suo *Avalon* (v. pp. 186-87).

---

(1) F. Di Pietro, *I disegni di A. del Sarto negli Uffizi* (in *Vita d'Arte*, Ottobre-Novembre 1910, vol. III, pp. 170-71).

(2) Cf. Berenson, *Drawings of Florentine Painters*, vol. I, p. 199 e sgg.

* * *

I materiali che l'opera della riflessione collega con l'ispirazione sono numerosissimi e diversi: basterà indicarne alcuni, per mostrare quale ricchezza di elementi possa entrare a far parte del lavoro dell'artista.

Talvolta in un'opera nuova sono innestate reminiscenze più o meno recenti: un esempio è dato dalla *Dannazione di Faust* (v. p. 189) per la composizione della quale il Berlioz si serve della *Marcia di Rakoczy;* una nuova testimonianza ci offre il Grétry, che afferma come, nella composizione dell'*Amant jaloux,* accogliesse senza esitazioni i motivi che gli si presentavano alla fantasia, non curandosi di cercare se fossero di origine antica o recente (1).

Il Dürer si è talvolta servito dello stesso disegno per comporre opere diverse: così il *cavaliere,* dell'*Albertina* di Vienna, disegnato nel 1498, riappare, oltre che in altri lavori, nel *S. Giorgio a cavallo,* cominciato nel 1505 e finito nel 1508, e nel *Cavaliere, la morte e il diavolo,* del 1513. (2).

Fatti di questo genere si incontrano molto facilmente in tutte le arti: chi conosce, ad esempio, l'opera del Perugino e del Rossini (per citare solo alcuni nomi) ne sarà subito convinto.

*

Si può dire che, in misura maggiore o minore, almeno per qualche tempo, ogni artista subisca l'influsso dei suoi predecessori o dei suoi contemporanei: si ri-

---

(1) Grétry, *Mémoires,* vol. I, Livre Deuxième, p. 310.

(2) L'osservazione è fatta da Lina Eckenstein, nel vol. *A. Dürer* (London, Duckworth), pp. 40-42.

cordino le prime liriche di Dante, le più antiche opere di Raffaello, che mostrano chiara l' azione del Perugino, quelle di un periodo posteriore, di intonazione leonardesca, le opere composte dal Wagner nelle prime fasi della sua attività artistica: si vedrà che l' imitazione è un fattore, e spesso importantissimo, della creazione estetica.

Le ricerche e gli studi compiuti precedentemente forniscono materiali preziosi alle fantasia degli artisti, in ispeciale modo a quella dei pittori e degli scultori: tutti i grandi hanno avuto cura di fissare in disegni, più o meno completi, cose ed esseri animati, che poi hanno molte volte introdotto, in tutto o in parte, nei loro lavori: a questo proposito accenneremo ai disegni numerosissimi di Leonardo, di Raffaello, di Michelangelo.

Inoltre, ogni artista vero quando prepara un' opera ne studia accuratamente le parti singole in abbozzi e in disegni; questo ci ha mostrato il Müntz per Leonardo (v. pp. 178-84): altri esempi numerosi presenta lo studio del Di-Pietro sui disegni di A. Del Sarto (1). Ma questi nomi sono scelti a caso, perchè in loro vece se ne potrebbero indicare infiniti altri.

Per le opere letterarie hanno notevole importanza le osservazioni psicologiche e gli studi di ambiente: è innegabile che lo Shakspeare non avrebbe composto i suoi drammi nè il Molière le sue commedie, il Cervantes non avrebbe scritto il *Don Chisciotte*, nè il Manzoni i suoi *Promessi Sposi*, se non avessero studiato profondamente l' animo umano nei suoi diversi aspetti. Certo, talvolta un grande artista può divinare movimenti in-

(1) V. op. citata, *passim*.

teriori che non ha mai studiato direttamente (1): ma nel maggiore numero dei casi questa conoscenza, se istintiva, è completata, se non lo è, è sostituita dallo studio concreto dello spirito umano. Il Daudet scrive: « Comme les peintres conservent avec soin des albums de croquis où des silhouettes, des attitudes, un raccourci, un mouvement de bras ont été notés sur le vif, je collectionne depuis trente ans une multitude de petits cahiers sur lesquels les remarques, les pensées n'ont parfois qu'une ligne serrée, de quoi se rappeler un geste, une intonation, développés, agrandis plus tard par l'harmonie de l'oeuvre importante. A Paris, en voyage, à la campagne, ces carnets se sont noircis sans y penser, sans penser même au travail futur qui s'amassait là; des noms propres s'y rencontrent que quelquefois je n'ai pu changer trouvant aux noms une physionomie, l'empreinte ressemblante des gens qui les portent » (2). Questo studio, compiuto sistematicamente da uno scrittore che si muoveva nelle linee del naturalismo e sotto l'azione delle scienze sperimentali, è sempre stato fatto, in modo più o meno consapevole e volontario, da quanti hanno lasciato nei loro scritti una visione della vita umana nei suoi aspetti molteplici e diversi.

Per gli studi d'ambiente, e sociale e fisico, può dirsi la stessa cosa. Non è a credere, ad esempio, che i tentativi infelici di speculazioni finanziarie

---

(1) Cf. *Conversations avec Goethe recueillies par Eckermann*, vol. I, p. 108 (26 febbraio 1824). « Ho scritto il mio *Goetz di Berlichingen* a ventidue anni, e dieci anni dopo ero sorpreso della verità delle mie pitture. Io non avevo conosciuto direttamente alcuna cosa, non avevo visto alcunchè di ciò che dipingevo: dunque dovevo possedere anticipatamente la conoscenza delle diverse condizioni umane ».

(2) A. Daudet, *Trente ans de Paris*, p. 301 e sgg.

TORINO

compiuti dal Balzac nella sua giovinezza (nel 1828 egli aveva pensato di fare fortuna come stampatore e invece era rimasto, alla fine, debitore di circa cento mila lire a diverse persone, senza mezzi per pagarle) non abbiano, con le dolorose esperienze vissute immediatamente e con l'interesse suscitato nel suo spirito dalla vita degli affari, esercitato un'azione decisiva sulla creazione dei suoi romanzi, in cui la lotta per il denaro ha spesso un posto predominante (1).

La stessa cosa press'a poco si potrebbe dire per l'ambiente fisico, per i luoghi che servono di sfondo a una opera d'arte: talvolta però avvengono fatti curiosi, come quello ricordato da M. Du Camp. Il Flaubert, nel suo viaggio in Oriente, tutto assorbito dalla *M.me Bovary* che si maturava nel suo spirito, non si occupava dei paesaggi africani che colpivano il suo occhio: ma più tardi, scrivendo *Salammbô*, quelle impressioni di viaggio gli riapparvero alla memoria (2). Però il Flaubert, per scrivere questo romanzo, si servì inoltre del viaggio che aveva fatto in Tunisia appunto per studiare i paesi in cui voleva collocare i suoi personaggi (3).

Fra gli elementi di cui l'artista può servirsi occupano talvolta un posto importante gli studi storici che, come abbiamo visto, arrecarono un largo contributo al Carducci per il *Ça ira* (v. p. 130) e particolarmente al

---

(1) Cf. Ferdinand Brunetière, *H. de Balzac*, chap. II, pp. 35-39

(2) M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, vol. I, chap. XIII, p. 481.

(3) M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, vol. II, chap. XXI, p. 209. — V. G. Flaubert, *Correspondance*, Troisième Série, vol. III, p. 164 (lettera del 23 gennaio 1858 a M.lle Leroyer de Chantepie): « Il faut absolumente que je fasse un voyage en Afrique..... J'ai seulement besoin d'aller à Kheff (à trente lieus de Tunis) et de me promener aux environs de Carthage pour connaître à fond..... les paysages que je prétends décrire ».

Manzoni per il suo romanzo. « Accarezzando poi questo pensiero [un romanzo che avesse per soggetto un matrimonio contrastato], a mano a mano prese a fare uno studio diligente e minuto delle vicende di que' tempi, della vita, degli usi e de' costumi d'allora; studio che lo sforzò ad allargarne la tela, intrecciando alla descrizione della peste, la guerra del Monferrato, il passaggio delle soldatesche alemanne e gli untori; al matrimonio contrastato, i casi della Signora di Monza, il cardinal Federigo Borromeo e la conversione di Francesco Bernardino Visconti (l'innominato); casi e personaggi de' quali aveva fatta particolareggiata menzione lo storico milanese Giuseppe Ripamonti, da cui molto attinse il Manzoni, che lo stava appunto leggendo; come non mancò di attingere, in parte, dal Rivola e dal Tadino, dal Lampugnano e dal Somaglia, dal Ghirardelli e dal Cinquanta, dal Settala e dal La Croce, da' manoscritti del Vezzoli e del Cardinal Federigo, per accennare soltanto a' principali » (1).

Ma pochi romanzieri hanno compiuto, per scrivere un lavoro, ricerche storiche e archeologiche così ampie e pazienti come quelle fatte dal Flaubert nel tempo in cui attendeva a *Salammbô*; di quelle ricerche abbiamo notizie nelle lettere che scriveva allora agli amici (2). Informazioni precise su questo lavoro si trovano nella *Notizia* di Léon Abrami, pubblicata alla fine del romanzo (nell' edizione delle opere complete di L. Conard; Paris, 1910) (3), che mo-

(1) Così G. Sforza, nello studio: *I primi romanzi storici in Italia e le minute autografie de' « Promessi Sposi »*, in *Brani Inediti dei Promessi Sposi* (seconda ediz., Milano, Hoepli, 1905), Parte I, pp. LXXV-LXXVI.

(2) V. G. Flaubert, *Correspondance*, Troisième Série, vol. III, p. 112, p. 127, p. 134, p. 136 (lettera a J. Duplan, del 1857, in cui afferma di aver letto circa 100 volumi su Cartagine), p. 146.

(3) Opera citata, p. 415 e sgg.

stra come il Flaubert, attorno al testo di Polibio seguito dal principio alla fine del racconto, abbia collegato le indicazioni che uno studio di cinque anni di quasi tutte le opere che in qualche modo si riferivano alla vita cartaginese gli aveva arrecato.

Ma quale è l'ufficio del lavoro di preparazione di cui abbiamo indicato diversi esempi (studio della natura, dello spirito umano, dell'ambiente sociale, ricerche storiche e archeologiche)? Per ciò che riguarda queste ultime, sarà lo stesso Flaubert che potrà darci una risposta precisa, mostrando che la preparazione, se può fornire all'opera d'arte elementi importanti di colorito e di concretezza, se può favorire la maturazione, non può mai sostituire l'ispirazione della fantasia. « Mon plan, egli scriveva nell'agosto 1857 a J. Duplan, avec tout cela, n'avance nullement, il se peut faire qu'il se cuise intérieurement (1) »: ora, questo processo interiore di maturazione, di cui parla il Flaubert se, a suo parere, poteva ricevere impulso e occasione dalle ricerche storiche, ne rimaneva però radicalmente distinto. E, per qualche tempo, gli studi cui si dedicava con una pazienza da certosino non producevano alcun resultato. « J'accumule notes sur notes, livres sur livres (diceva poco dopo a E. Feydeau), car je ne me sens pas en train. Je ne vois pas nettement mon objectif. Pour qu'un livre *sue* la verité, il faut être bourré de son sujet jusque par-dessus les oreilles. Alors la couleur vient tout naturelle, comme un résultat fatal et comme une floraison de l'idée même (2) ». E anche più energicamente gli scriveva in un'altra lettera del lavoro di preparazione: « Et puis, cela importe fort peu, c'est le côté secondaire. Un livre peut

(1) G. Flaubert, *Correspondance*, vol. III, p. 134.
(2) G. Flaubert, *Correspondance*, vol. III, p. 146.

être plein d'énormités et de bévues et n'en être pas moins fort beau . . . . . .

L'étude de l'habit nous fait oublier l'âme. Je donnerais la demi-rame des notes que j'ai écrites depuis cinq mois et les 98 volumes que j'ai lus, pour être pendant trois secondes, seulement, « reéllement » émotionné par la passion de mes héros (1) ». Soltanto dopo avere visitato la Tunisia il Flaubert si mette al lavoro con la convinzione di potere seguire la via giusta.

Come si vede, secondo il Flaubert (e queste dichiarazioni sono particolarmente significative, perchè vengono da uno scrittore che per consuetudine e per deliberazione volontaria era portato alla ricerca appassionata della realtà in tutti i suoi aspetti, psicologici, storici e naturali) l'artista non può, non deve pretendere semplicemente di riprodurre i fatti quali si sono presentati, perchè lo studio dei fatti può benissimo non contribuire alla creazione, se manca un soffio ispiratore. E non si può nemmeno affermare che nell'opera d'arte la riproduzione dei fatti abbia valore per se stessa: il Flaubert, scrivendo *Salammbô*, ha bensì seguito passo a passo il racconto di Polibio (nel quale però, come osserva l'Abrami nella *Notizia* citata, manca semplicemente l'amore di Mathô per Salammbô, cioè appunto ciò che costituisce la vita stessa del romanzo); ma, dopo aver da prima riprodotto quasi alla lettera il testo dello storico, « lo amplia, lo sviluppa, lo anima, ne fà sorgere poco a poco un mondo concreto, visibile, vivente; sembra che abbia preso ogni parola e l'abbia compressa sino a farne prorompere tutta la realtà che vi era inclusa ».

L'Abrami giustamente osserva (confrontando, sui due testi, fra altri passi, l'esodo dei Mercenari verso

(5) G. Flaubert, *Correspondance*, vol. III, pp. 150-51. Cf. pp. 159-60 e 162. (Lettera del 12 dicembre 1857 a M.lle Leroyer de Chantepie).

Sicca, il bagno di Annone dopo la battaglia, a Utica, il passaggio del Macar, la fame nel passo dell'Ascia), che un lavoro descrittivo di tal genere richiedeva « una quasi infinita potenza di evocazione, ricchezza di colorito, scienza dei valori » (1), cioè quelle doti artistiche che il Flaubert possedeva in sommo grado.

Un giudice di gusto e di intuizione impareggiabile, il Göthe, determinava con esattezza l' ufficio della cultura storica nella creazione estetica quando, criticando il rispetto eccessivo che il Manzoni dimostrava per la storia, osservava che, quando pure questi avesse potuto dimostrare che anche nei più minuti particolari delle sue opere era rimasto fedele alla verità, non avrebbe però dimostrato che storici erano i suoi personaggi. « Nessun poeta ha mai conosciuto nella loro verità i caratteri storici che riproduceva (afferma il Göthe), e, se li avesse conosciuti, non avrebbe potuto servirsene. Il poeta deve conoscere gli effetti che vuole produrre e dipingere la natura dei caratteri per questo scopo. Se avessi voluto rappresentare Egmont quale è nella storia, padre di una dozzina di figli, la sua condotta così leggera sarebbe sembrata molto assurda. A me occorreva un altro Egmont, che rimanesse meglio in accordo coi suoi atti e coi miei scopi poetici; e, come dice Clara, quello è il *mio* Egmont. — E perchè dunque esisterebbero dei poeti, se si limitassero a riprodurre le narrazioni dello storico? Il poeta deve andare oltre, e, quando può, riprodurre una natura più alta e migliore ». E con ragione il Göthe notava che sia i caratteri di Sofocle che quelli dello Shakspeare conservano l' impronta dello spirito del loro creatore (2).

Le stesse cose quasi si possono ripetere per lo

---

(1) Edizione citata di *Salammbò*, pp. 416-17.

(2) *Conversations de Goethe recueillies par Eckermann*, vol. I, pp. 300-301 (31 gennaio 1827).

studio psicologico degli individui e per quello sociale dell' ambiente. Ed è un altro romanziere della scuola naturalista (dopo avere fatto uso delle dichiarazioni e degli esempi del Flaubert è bene tener conto anche di quelli del Daudet) che confessa in quale modo egli rimanesse fedele alla verità, quando, scrivendo un romanzo, compiva un lavoro paziente di preparazione per conoscere bene i personaggi e la scena in cui erano posti. Quale ricerca egli abbia fatto prima di scrivere *Les rois en exil* abbiamo visto; ma abbiamo visto anche che egli ha conservato solo « alcuni particolari tipici, presi qua e là, dei tratti di costume, di sfondo scenico e l' atmosfera generale in cui il *suo* dramma doveva svolgersi (1) ». (V. pp. 176-77).

Non compie diversa funzione nelle arti figurative lo studio deila realtà naturale. Sono significative le parole del Delacroix, che nelle sue *Memorie* ritorna spesso sulla questione dell' imitazione della natura. L' artista che si limita a copiare fedelmente i modelli che questa gli presenta (egli osserva) sarà sempre più freddo della realtà che vuole riprodurre; e del resto, se ogni particolare in natura è perfetto, la loro unione non è sempre così interessante come la visione sintetica dell' artista, che vede ogni cosa sotto l' aspetto del tutto. Del resto, se nelle forme naturali l' artista riconosce una bellezza che sfugge al maggior numero degli uomini, ciò avviene perchè la sua stessa fantasia crea la bellezza, seguendo l' impulso del suo genio. E come prova di ciò egli ricordava un fatto della sua esperienza personale: le sue opere migliori sulle impressioni ricevute nel suo viaggio in Africa sono quelle che appartengono a un tempo in cui aveva dimenticato un grande numero di minuti particolari per cercare di rendere sulla tela soltanto gli aspetti più importanti e più poe-

(1) A. DAUDET, *Souvenirs d'un homme de lettres*, p. 114.

tici delle scene (1). « Il grande artista concentra l'interesse sopprimendo i particolari inutili o ripugnanti o sciocchi; la sua mano poderosa dispone e fissa, aggiunge o toglie, e procede così su oggetti che sono suoi: si muove sul suo terreno..... Nell'opera d'un artista mediocre si sente che non è stato padrone di alcuna cosa; egli non può esercitare alcuna azione su un mucchio di materiali presi a prestito (2) ». L'imitazione pedissequa mostra appunto quanto sia vano lo sforzo di pareggiare la natura; ciò che si può ottenere non è la riproduzione fedele della realtà, ma un equivalente di essa, cioè la sua parvenza; e del resto per raggiungere questo scopo occorre rivolgersi più che all'occhio allo spirito (3). « L'arte del pittore consiste nel rivolgere l'attenzione su ciò che è necessario (4) ».

E si noti che anche gli artisti che, come il Rodin, dichiarano di riprodurre fedelmente la natura, debbono poi aggiungere che non intendono con ciò di ricalcare semplicemente un modello, perchè il calco riproduce soltanto l'aspetto esterno della realtà, non lo spirito. « Je vois toute la vérité (continua lo scultore che pur dichiara di mirare alla esatta riproduzione della natura) et non pas seulement celle de la surface. *J'accentue les lignes qui expriment le mieux l'état spirituel que j'interprète . . . . . Je vous accorde que l'artiste n'aperçoit pas la Nature comme elle apparait au vulgaire, puisque son émotion lui révèle les vérités intérieures sous les apparences . . . . . Il ne s'agit que de voir. L'artiste voit: c'est à dire que son oeil enté sur son coeur lit profondément dans le sein de la Nature* (5) ».

(1) E. Delacroix, *Mémoires*, vol. II, pp. 239-46.

(2) E. Delacroix, *Mémoires*, vol. II, p. 343.

(3) E. Delacroix, *Mémoires*, vol. II, p. 364.

(4) E. Delacroix, *Mémoires*, vol. III, p. 217.

(5) A. Rodin, *L'Art:* Paris, Grasset, 1911: pp. 30-36. Il corsivo è mio.

Queste parole, molto chiare, mostrano in quale senso il pittore o lo scultore possa dire di riprodurre la realtà naturale nelle sue opere; e, come abbiamo visto, alle stesse conclusioni si deve giungere per la letteratura. La preparazione, lo studio della realtà, storica, sociale, psicologica o naturale, non solo non costituisce l'opera d'arte, non solo non sostituisce l'ispirazione, ma non giunge ad esercitare un'azione sulla creazione estetica se non dopo che i suoi contributi sono stati sottoposti all'azione dello spirito, che trascura tutto ciò che non ha importanza per il suo lavoro, e pone in rilievo gli aspetti e i caratteri che meglio si accordano con l'intuizione da cui é partito e che lo ha ispirato. Che ciò sia vero risulta anche da un altro fatto, cioè dalla differenza che presentano i ritratti della stessa persona disegnati da artisti diversi (si confronti il ritratto di Erasmo da Rotterdam del Dürer con quello del Holbein, per esempio), differenza che esprime la visione particolare che ognuno di essi ha avuto dello stesso modello. E si ricordi che l'abisso che esteticamente divide il ritratto dipinto da un vero e grande artista da quello lasciato da un artefice coscienzioso e mediocre ha la sua ragione nel fatto che il secondo non ha saputo porre in rilievo i caratteri che meglio esprimono l'individualità intima e profonda del modello, a differenza del primo che ha insistito su di essi, subordinando o sacrificando loro tutti gli altri. La scelta di tali caratteri non deve però intendersi nel senso di una schematizzazione impersonale della realtà, perchè non esiste opera d'arte senza il carattere della individualità; ed è appunto lo studio diretto del reale che permette di imprimere colla concretezza dei particolari che si fondono armonicamente coll'intuizione complessiva dell'opera, tale carattere di individualità vivente nella creazione della fantasia.

Come si vede, lo studio del funzionamento della fan-

tasia estetica arreca una nuova conferma alle conclusioni generali ottenute precedemente, studiando i caratteri dell' opera d'arte (1).

* * *

Anche compiuta l' opera o una parte di essa nuovi elementi possono essere aggiunti per nuove ispirazioni, come avvenne per il finale del *Tristano e Isotta* (v. p. 198) o per virtù di riflessione e di critica: così il Wagner essendosi reso conto, assistendo alla rappresentazione del *Tannhäuser*, che la parte di Venere era appena accennata, ne compì *ex novo* lo svolgimento (2); e rivedendo, dopo avere finita la composizione drammatica della *Tetralogia*, le ultime parti, che aveva scritto per prime, le sviluppò in modo che corrispondessero al disegno generale dell' opera (3).

Qualche volta invece, compiuto il lavoro, l' artista riduce in più brevi proporzioni parti troppo svolte, per ottenere così con la condensazione dei particolari un effetto più intenso; nella prima redazione dei *Promessi Sposi*, l' episodio della Monaca di Monza aveva estensione molto maggiore che nell'opera che noi possediamo (4).

---

(1) Altri elementi ancora, oltre quelli ricordati, possono essere dalla riflessione fusi con i prodotti dell'ispirazione, come le esperienze dello spirito dell' artista, i suoi sentimenti, i suoi pensieri, le sue aspirazioni, in una parola le forme molteplici della sua vita interiore: questi fatti, anzi, sono quasi sempre un elemento importante dell' opera complessiva.

(2) R. WAGNER, *Ma Vie*, Deuxième Partie, vol. II, pp. 142-43.

(3) R. WAGNER, *Ma Vie*, Troisième Partie, vol. III, p. 166.

(4) V. nei *Brani Inediti dei Promessi Sposi*, editi da G. Sforza, il cap. II (pp. 15-139), e IV (pp. 191-219) della prima redazione.

In alcuni casi il lavoro originario può subire, per le correzioni e le rielaborazioni posteriori dell' artista, trasformazioni profonde; entro certi limiti, questo è il caso dei *Promessi Sposi* nel loro insieme (1). Sulle modificazioni subite da questo romanzo hanno esercitato un' azione notevole i consigli e le critiche degli amici dello scrittore, specialmente di Ermes Visconti e del Fauriel (2). Questo fatto, cioè la critica degli amici e del pubblico, induce molto spesso gli artisti a modificare e a correggere, talvolta a trasformare completamente l' opera loro, e qualche volta con risultati infelici, come accadde al Tasso, per la *Gerusalemme*. Assai spesso però, quando i consigli e le critiche provengono da persone che hanno coll' artista rapporti intimi, è difficile se non impossibile riconoscerne l' azione.

Importantissima è la parte che hanno i consiglieri dell'autore nelle opere drammatiche, che, come afferma il Legouvé, nascono due volte e hanno due padri, l' autore e gli intermediari che si pongono fra lui e il pubblico, i direttori di scena, gli attori, gli spettatori ammessi alle prove generali, secondo i consigli dei quali molto spesso un lavoro è disfatto e rifatto (3).

In certi casi l' imitazione agisce come condizione di trasformazione: ad esempio, il Delacroix, dopo avere ceduto allo Stato per il Museo del Louvre il quadro *Il massacro di Scio*, avendo visto alcuni paesaggi del Constable, ne ricevette un' impressione tanto viva che

---

(1) V. i *Brani Inediti*, che in complesso costituiscono un'opera ben diversa da quella definitiva.

(2) Vedi lo studio già citato dello Sforza, a pp. LXXXII-III dei *Brani inediti dei Promessi Sposi*.

(3) Legouvé, *Soixant ans de Souvenirs*, Deuxième Partie, chap. XIII, p. 248.

ritirò dal Louvre il suo lavoro e lo trasformò completamente (1).

Di alcune condizioni generali che esercitano sempre, sebbene entro limiti diversi e in modo vario, un'azione sulla creazione estetica (fattori storici e sociali, cultura di un determinato momento storico, gusto del pubblico, cui l'artista talvolta si sottopone, talvolta, invece, si ribella) non occorre, per ciò appunto che, in qualche modo, non mancano mai, fare più che un cenno fuggevole.

Un'eccezione può farsi per le condizioni specifiche delle opere destinate alla scena: un lavoro drammatico, per essere rappresentabile, deve corrispondere alle esigenze caratteristiche del palcoscenico, che si intuiscono, ma che male possono indicarsi con parole. Il palcoscenico è un mondo particolare, alle cui leggi deve sottoporsi l'autore che pretende di farvi rappresentare le sue creazioni. La particolare divinazione del valore scenico di una composizione appare talvolta in modo quasi istintivo: così appena lo Scribe aveva abbozzato il piano di un lavoro, vedeva, come per incanto, mettersi a sua disposizione nel loro ordine naturale tutti gli elementi che dovevano costituirlo. Il Legouvé racconta che lavorando con lo Scribe intorno ad *Adrienne Lecouvreur*, in una delle prime conversazioni che ebbe con lui, quando tutte le situazioni del dramma erano appena segnate embrionalmente, vide il suo interlocutore all'improvviso porsi a un tavolo per scrivere l'ordine delle scene del primo atto e i personaggi che dovevano entrarvi. All'obbiezione che ancora nulla era stato stabilito, lo Scribe rispose che uno dei personaggi, il principe di Bouillon, doveva

(1) V. nota di *Flat e Piot*, a p. 37 del vol. I delle *Mémoires* del DELACROIX.

apparire due volte nell' atto e che, se non gli avesse dato un posto subito, non avrebbe saputo come collocarlo. Qualche giorno dopo, determinati tutti i particolari di quell'atto, i personaggi si distribuirono naturalmente secondo l' ordine che lo Scribe aveva fissato al principio (1).

Le esigenze teatrali costrinsero il Daudet (che lo riconosce spontaneamente) a introdurre nel *Fromont jeune,* che avrebbe dovuto rappresentare sulla scena la vita commerciale, le vicende, i casi di una associazione di affari e di interessi (v. pp. 152-53), un intrigo di adulterio, il quale venne a diminuire l' interesse dell' argomento principale, concentrando l' attenzione sul personaggio di Sidonia e sulle sue avventure (2).

Nella prima metà del secolo 19° le esigenze degli esecutori che volevano fare brillare la loro voce si imponevano ai musicisti. « Si facevano le prove di un' opera? Ecco la prima donna, che s' impennava contro un' *aria,* che non le stava troppo bene, e Donizetti rifaceva l' *aria.* Il tenore borbottava che la sua romanza non faceva risaltare appuntino i suoi mezzi, e Donizetti ritoccava la romanza. E chi gli domandava la cavatina, chi lo pregava d'una cabaletta; quegli esigeva il pezzo d'effetto, ma staccato; questi s' incocciava a pretendere il suo duetto legato. Perfino dall' orchestra si levavano le invocazioni! E il Maestro con una condiscendenza instancabile si arrendeva ad ogni preghiera e scendeva a patti perfino colle indiscrezioni (3) ». Qui si parla del Donizetti; ma al suo nome potrebbe sostituirsi quello di qualunque altro musicista del tempo suo.

---

(1) E. Legouvè, *Soixant ans de Souvenirs,* Deuxième Partie, pp. 175-76.

(2) A. Daudet, *Trente ans de Paris,* pp. 301 e sgg.

(3) Alborghetti e Galli, *G. Donizetti e G. S. Mayr,* p. 94.

III.

Dopo i due momenti dell' ispirazione e della creazione si presenta quello dell' esecuzione, che ha indiscutibilmente una importanza estetica notevolissima. E' ben vero che il Boileau, cioè il rappresentante ufficiale del gusto classico francese, l' arbitro delle questioni artistiche nella Francia cosi anti-poetica e anti-artistica di Luigi XIV, ha affermato nella sua *Arte Poetica*:

« Ce que l' on conçoit bien s' énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément (1) ».

Ma questa è soltanto l'affermazione di un uomo privo assolutamente di senso artistico, di un critico che, giudicando l' opera della fantasia dall' esterno, pretendeva di imporle le leggi e i criteri di uno schematismo intellettualistico, che della vita estetica non possedeva nemmeno il più lontano senso; e il fatto stesso che questa affermazione proviene dal Boileau è già un indizio del suo valore negativo.

Per le arti figurative e per la musica una proposizione di tal genere è, a prima vista, insostenibile; ma nemmeno nella letteratura, ove può trovare un' ombra di giustificazione, regge alla critica. Una grave testimonianza contro la dottrina del Boileau è portata dagli artisti, da coloro cioè che conoscono per esperienza diretta il processo di sviluppo della fantasia un po' meglio di chi ne parla attraverso gli schemi di un sistema astratto.

Dante (e non è male citare il maggiore poeta della razza latina), parlando della *materia sorda all' inten-*

(1) Boileau, *Art Poétique*, Chant I.

zion dell' arte (1), riconosceva che l' esecuzione ha una importanza notevole nell' opera dell'artista, perchè questi deve lottare aspramente colla materia per esprimere in modo concreto le intuizioni che gli balenano allo spirito. E due altri poeti nostri, poeti veri e non teoristi di un' arte a loro ignota e artefici faticosi di prosa rimata come il Boileau, dicevano le stesse cose. Sono del Manzoni questi versi:

« E sento come il più divin s' invola
Nè può il giogo patir della parola » (2).

Ed è il Carducci che nel *Canto dell' Amore* scrive, dolendosi della povertà dell' espressione data da lui alla ispirazione apparsa radiosa al suo spirito:

« Ahi, fu una nota del poema eterno
Quel ch' io sentiva e picciol verso or è » (3).

E un poeta non grande certo, ma non privo talvolta di ispirazioni delicate e gentili, il Sully-Prudhomme, trova alcuni dei suoi versi più belli e più sentiti per lamentarsi dell' impossibilità di rendere nel ritmo le creazioni della fantasia:

« Quand je vous livre mon poème
Mon coeur ne le reconnaît plus;
Le meilleur demeure en moi-même,
Mes vrais vers ne seront pas lus » (4).

---

(1) *Paradiso*, Canto I, vv. 128-29.

(2) V. *Opere Inedite o Rare*, vol. I, p. 310 (Sono citati dal Grossi, in uua lettera al Giusti, che fà parte dell' *Epistolario* di questi: v. vol. II, p. 256, lett. 302).

(3) *Canto dell'Amore*, vv. 59-60, in *Giambi ed Epodi* (in *Poesie di* G. C., p. 497).

(4) Sully-Prudhomme, *Stances et Poèmes:* Paris, Lemerre, 1882: *Au lecteur*.

Di questo tormento intimo dell' artista che cerca inutilmente di realizzare i sogni che pure al suo spirito appaiono pieni di vita e di anima il Delacroix parlava così a M. Du Camp: « Dehors je vois mes tableaux, chez moi je ne les vois plus.... Quelle misère que la nôtre! Voir des chefs-d' oeuvre dans son esprit, les contempler, les rendre parfaits par les yeux du cerveau, et quand on veut les réaliser sur la toile, les sentir s' évanouir et devenir intraduisibles! » (1). E quasi ugualmente si esprimeva il Segantini: « Intanto penso di stringere la natura in un pugno e farne un poema; il sogno è bello, ma la materia uccide » (2).

Ma più intensamente forse di tutti ha espresso l'angoscia dell' artista che si sente impotente a concretare le proprie intuizioni il Flaubert, le cui lettere ripetono ad ogni momento le sofferenze che provava: « C' est comme un homme qui a l' oreille juste et qui joue faux du violon (egli scriveva di sè a M.me X); ses doigts se refusent à reproduire juste le son dont il a conscience » (3). E più tardi, scrivendo la scena dell' albergo della *M.me Bovary*, sentiva il desiderio di piangere, tanto lo affliggeva la sua impotenza a esprimere le proprie visioni (v. p. 170).

Queste affermazioni di uomini che hanno conosciuto il processo di creazione artistica per esperienza diretta mostrano chiaramente quale importanza abbia nell' opera d' arte il momento dell' esecuzione: e alla stessa conclusione si giunge studiando direttamente i procedimenti di cui si sono serviti gli artisti per dare forma concreta alle intuizioni della loro fantasia.

---

(1) M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, vol. II, chap. XXIII, p. 293.

(2) G. Segantini, *Scritti e Lettere*, p. 175 (lettera a V. Grubicy, del 4 settembre 1893).

(3) G. Flaubert, *Correspondance*, Deuxième Série, vol. II, p. 198 (lettera del settembre 1847).

* * *

La letteratura possiede, come abbiamo visto (v. pp. 45-46) una tecnica particolare dello stile che non ha natura essenzialmente artistica, perchè le doti della proprietà, della concisione, della purezza, della mancanza di ripetizioni etc. non bastano a conferire all'opera che le possiede valore estetico: pure è certo che quasi sempre la loro mancanza toglie a uno scritto, in tutto o in parte, questo valore; e perciò gli scrittori, e in modo particolare i prosatori, si sforzano di far brillare tali qualità nelle loro opere, che a tale scopo correggono e rivedono faticosamente. In Italia il Manzoni ha dato un esempio insigne, modificando dal principio alla fine la redazione del suo romanzo (1).

Per gli scrittori francesi scelgo qualche esempio dell'opera dell'Albalat, *Le travail du Style* (2). Il Pascal nelle *Pensées* aveva scritto: « Est-ce courage à un homme mourant d'aller, dans la faiblesse et dans l'agonie, affronter un Dieu tout puissant et éternel? ». Rivedendo questo periodo, egli condensa ed esprime più rapidamente e più energicamente lo stesso pensiero così: « Rien n'est plus lâche que de faire le brave contre Dieu » (3).

Nel 1826, lo Chateaubriand aveva scritto nelle *Mémoires d'outre-tombe:* « Tout à coup, frappé de ma folie, *des cris involontaires s'échappaient de mon sein.* Je me précipitais sur ma couche, je l'arrosais de larmes

(1) V. A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, nelle due edizioni del 1840 e del 1825, raffrontate tra loro, dal prof. R. Folli: Milano, Libreria Editrice Briola (quarta edizione), 1880.

(2) Paris, Colin, 1911.

(3) *Op. cit.* p. 137.

cuisantes que personne ne voyait et qui coulaient en *secret* pour un néant ». Nel 1849, correggendo la sua opera, sopprime le parole in corsivo, superflue e prive di vigore, e scrive: « Tout à coup, frappé de ma folie, je me précipitais sur ma couche; je me roulais dans ma douleur; j'arrosais mon lit de larmes cuisantes, que personne ne voyait et qui coulaient, misérables, pour un néant » (1).

Vero martire dello stile fu il Flaubert, che a buon diritto poteva scrivere a G. Sand: « Ah! je les aurai connues, les *affres du style!* » (2)· Fra le correzioni offerte dai suoi manoscritti, ove talvolta un passo è scritto in otto o dieci modi diversi, scegliamo alcune come esempio. In *Salammbô* egli aveva scritto nel cap. XIII: « Le croissant de la lune *luisait* en plein azur ». Correggendo questa proposizione, la modifica così: « Le croissant de la lune *brillait* dans la ciel ». Alla redazione: « Comme les conquérants, qui se *plaisent* à exterminer », il Flaubert sostituisce questa, più energica: « Comme les conquérants, qui se *délectent* dans leurs exterminations. » (3).

Ecco qualche esempio di correzioni di *M.me Bovary* che in forma più concisa di quella primitiva danno maggior rilievo al pensiero: « Le bourg était endormi. *La lune brillait.* Les piliers des halles allongeaient *sur la place obliquement* de grandes ombres. La terre, *plus legère sous les pas, douce sous les pas,* était toute grise, comme par une nuit d'été ». Correzione: « Le bourg était endormi. Les pilier des halles allongeaient

---

(1) Ivi, p. 60. Un esempio molto importante, ma troppo lungo per essere riprodotto, di una correzione che arreca alla descrizione di una notte nelle solitudini dell'America maggiore concisione ed energia nuova, si legge a pp. 29-31.

(2) *Correspondance entre* G. SAND *et* G. FLAUBET (2e édit), p. 38.

(3) A. ALBALAT, *Le Travail du Style*, pp. 85-86.

de grandes ombres. La terre était toute grise, comme par une nuit d' été ». Altrove aveva scritto: « Mais, *sous la poésie* de l' heure présente, sa vie passée, si *longue* cependant, se rapetissait tout à coup, *rentrant en soi comme les tubes d' une lorgnette*, et elle doutait presque de l' avoir vécue, tant la place maintenant en était petite dans sa pensée. Tout cela lui paraissait de loin comme le souvenir d' un rêve ». Correzione: « Mais, aux *fulgurations* de l' heure présente, sa vie passée, si *nette* jusqu' alors, s' *évanouissait* toute entière, et elle doutait presque de l' avoir vécue » (1).

Esteticamente sono più importanti le correzioni che rendono più armonioso il periodo o il verso. Esempi di tali correzioni offrono le rime del Petrarca (nel frammento autografo del codice Vaticano 3196), che talvolta, modificando un verso, scriveva: *Hoc sonantius*, oppure: *Magis placet quia sonantius* (2).

Altri esempi possiamo togliere dall' opera dell' Albalat. Lo Chateaubriand, nel *Génie du Christianisme*, aveva scritto, descrivendo la preghiera serale a bordo di una nave: « La conscience de notre petitesse à la vue de l' infini, nos chants s' étandant an loin sur les vagues *muettes*, la nuit s' approchant avec ses embûches, la merveille de notre vaisseau au milieu de tant de merveilles, un équipage religieux saisi d' admiration et de crainte, un prêtre auguste en prières, Dieu penché sur l' abîme, d' une main retenant le soleil aux portes de l' Occident, de l' autre élevant la lune dans l'Orient, et prêtant, à travers l'immensité, une oreille attentive à la *faible* voix de sa créature; voilà ce que tout le coeur

(1) *Op. cit.*, pp. 88-89.

(2) V. ad esempio nelle *Rime di* F. Petrarca, curate da *G. Mestica* (Firenze, Barbera, 1896) le note ai vv. 71-72 del Canto I del *Trionfo d'Amore* (pp. 528).

de l'homme suffit à peine pour sentir (1) ». La soppressione dei due aggettivi scritti in corsivo, *muettes* e *faible*, rende tutto il passo incomparabilmente più armonioso. Nelle *Mémoires d' outre-tombe* (IVe partie, livre V) lo Chateaubriand per ragioni di armonia corregge il periodo: « Le rossignol répète les accents *du* cygne *de* Mantoue dans la vigne *de* l'hypogée des Scipions » nel modo seguente: « Le rossignol *se fait entendre* dans la vigne de l'hypogée des Scipions », evitando i suoni sgradevoli delle preposizioni e degli articoli (2).

Queste correzioni, che si potrebbero chiamare musicali, mostrano che l'intuizione del suono del periodo o del verso solo gradatamente si concreta e si esprime. Di solito, nelle opere letterarie l'attenzione si porta piuttosto sulle immagini visive che su quelle uditive; ma le une e le altre si fondono in un tutto solo, ed è grave errore il non tener conto della parte che spetta anche alle seconde nell' effetto estetico complessivo di un periodo o di una strofa.

* * *

Ma le correzioni dei manoscritti mostrano anche quanto spesso gli scrittori lottino disperatamente per esprimere le immagini (visive e non più uditive) che si presentano limpide alla loro fantasia; anche per questo punto possiamo trarre qualche esempio dall' Albalat. Lo Chateaubriand nelle *Mémoires d'outre-tombe* aveva scritto: « J' aurais été heureux de rencontrer Pellico et Manzoni, *derniers rayons de la gloire italienne prête à s'éteindre* (IVe partie, livre I) ». Nella correzione

(1) A. Albalat, *Le Travail du Style*, pp. 28-29.
(2) *Op. cit.*, pag. 39.

egli esprime in modo più determinato e personale la stessa immagine: « J' aurais été heureux de rencontrer Pellico et Manzoni, *rayons d' adieu de la gloire italienne* (1) ».

Il Flaubert, descrivendo nella *M.me Bovary* la visione di Rouen che si presenta agli occhi della sua eroina, ritorna cinque volte sullo schema primitivo, il quale acquista successivamente precisione ed energia sempre maggiori di linee e di contorni: e non è male riprodurre tutte le sei redazioni, che mostrano l'artista in lotta con le difficoltà della espressione.

Prima redazione.

« Toute la ville apparaissait.

Descendant en amphithéâtre, noyée dans le brouillard..... Entre deux lacs, le champ de Mars, lac blanc à gauche, et la prairie de Bapaume à droite, tandis que, du côté de Guivelly, les maisons allaient indéfiniment jusqu' au môle, à *l' horizon qui remontait.* La rivière *pleine jusqu' au bord. Sa courbe.* Les bateaux dessus. *Forêt de mâts* rayant le ciel gris dans hauteur de bord, aplatis, étant vus à vol d' oiseau et avec une *immobilité d' estampe.* Les îles sans feuilles *comme de grands poissons noirs arrêtés....* Les flots blanchissants, aux piles des ponts, où les parapluies, tortues. *La fumée des usines* poussée par le vent *sortait en gros flocons,* décrivant de grands panaches qui *s' effaçaient par le bout,* tourbillonnaient et se courbaient comme des panaches avec les fumées plus minces (filets) des maisons. Les toits d' ardoises noirs, trempés de pluie, luisants sur des plans inégaux, selon les quartiers. Les églises. Le cercle jaune ou violet des *boulevards,* comme une couronne brisée en maints en-

(1) A. Albalat, *Le Travail du Style,* p. 44.

droits. Quelquefois un *grand coup de vent* d' ouest *chassant les brumes* contre la côte blanche de Sainte-Catherine, *comme des flots lègers qui se brisaient* silencieusement contre *la falaise* ».

Seconda redazione.

« On longeait un grand mur, et la ville entière apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre jusqu' au fleuve et perdue dans le brouillard, elle semblait resserrée *entre deux lacs,* le champ de Mars à gauche qui était blanc, et la prairie de Bapaume à droite, qui était verte, tandis qu' *elle s'étalait* (s' élargissait) au-dessous et peu à peu s' éparpillait inégalement, elle se répandait en filets, comme de grandes rainures jusqu' à l' horizon, traversée par une barre d' un livide sombre: la forêt des sapins. *Ainsi vue* d' en haut et presque à vol d' oiseau (d' horizon), la Seine, *pleine jusqu' au bord, arrondissant sa courbe,* semblait ne pas couler. Les *navires tassés* contre les maisons avaient l' air *aplatis sur l' eau,* et leurs mâts, comme une forêt d' aiguilles, perçaient le ciel gris avec une *immobilité d' estampe, et les longues îles* sans feuilles semblaient çà et là sur la rivière de *grands poissons noirs arrêtés.*

Des taches blanches se roulaient contre les piles des ponts, où l' on croyait voir, à cause des *parapluies, des tortues* qui se traînaient sur le pavé. La fumée des usines (poussait) *sortait à gros flocons* des longs tuyaux de briques, (faisait) déchirait de grands (d' immenses) panaches noirs qui se *perdaient par le bout.* Les toits d' ardoise tout reluisants de pluie (brillaient) chatoyaient inégalement selon la hauteur diverse des quartiers. Les flèches des églises et les mâts comme les lances d' une armée ».

Terza redazione.

« Enfin, *d' un seul coup d'œil,* la ville apparaissait. Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s' élargissait au delà des ponts confusément, *qui allaient en s' interrompant çà et là.* La campagne prolongeait inégalement ses constructions blanches jusqu'au *renflement de l' horizon* (jusqu'à l'extrémité du paysage que terminait comme une longue barre verte la forêt des sapins). Ainsi vu d' en haut et presque à vol d' oiseau, le paysage tout entier avait l' air *immobile comme une peinture.* La Seine, *pleine jusqu' aux bords arrondissait* (allongeait) *sa courbe* au pied des coteaux verts. Les navires du port, tassés tous ensemble à l' ancre, aplatis sur l' eau, restaient avec une *immobilité d' estampe.* Les îles *de forme ovale* semblaient de *grands poissons noirs arrêtés.* Les hautes cheminées des usines poussaient à gros flocons d' immenses panaches qui (se perdaient) *s' envolaient par le bout.* On entendait vaguement *monter le ronflement des fonderies* avec le carillon (éparpillé) vague, des églises, dont les clochers (piquaient) perçaient la brume grise. Les *boulevards sans feuilles* dessinaient un cercle, faisaient de place en place des *bouquets violets* entre les maisons dont les toits d' ardoise, tout reluisants de pluie, chatoyaient à l'œil inégalement, suivant la hauteur diverse des quartiers. La côte Sainte-Catherine se dressait à gauche, et quelquefois, quand un grand coup de vent d' ouest soufflait, les brumes venaient se briser contre elle, comme les grands flots légers qui se brisent en silence contre une falaise ».

Quarta redazione.

« D' un seul coup d' œil, la ville apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, *elle s'élargissait au delà des ponts confusément;* puis elle rayait (les prairies) *la pleine cam-*

pagne, avec le prolongement multiplié de ses constructions plus blanches, qui s' arrêtaient à la fois inégalement éparpillées, et ensuite, une large surface verte, que coupait comme une barre sombre la forêt de sapins, montait toujours d' un *mouvement égal et monotone* jusqu' à toucher au loin *la base indécise du ciel pâle*. Ainsi vu d' en haut *(et presque perpendiculairement) le paysage tout entier avait l' air immobile comme une peinture*. Les navires du port, que l' on eût crus aplatis sur l' eau, *se tassaient dans un coin*, amarrés contre les maisons, avec *leurs mâts plus serrés* qu' un *bataillon d' aiguilles*. Le fleuve, plein jusqu' au bord, s' arrondissait largement au pied des coteaux, des collines vertes, et les îles de forme ovale *semblaient de grands poissons noirs arrêtés*. Les hautes cheminées des usines *poussaient à gros flocons d' immenses panaches bruns* qui *s' envolaient par le bout*. On entendait *monter* le ronflemente des fonderies *et le carillon (éparpillé) clair des églises, dont les clochers se dressaient dans la brume*. La courbe des boulevards sans feuilles (défeuillés, dont les arbres n' avaient plus de feuilles) faisaient des (bouquets d' un violet foncé au milieu des maisons) faisaient comme des broussailles violettes au milieu des maisons, et les toits d' ardoises, tout reluisants de pluie, chatoyaient diversement, selon la hauteur des quartiers. Quelquefois, un coup de vent chassait les brumes de la ville (emportait d' un seul souffle les vapeurs éparpillées) qui allaient se tasser contre le côte Sainte-Catherine, comme de grands flots aériens qui venaient se briser silencieusement contre cette falaise pâle... ».

Quinta redazione.

« Elle longeait un mur et la ville entière apparaissait. Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s' élargissait au delà des ponts, confu-

sément. La pleine campagne *que traversait comme une ligne sombre la forêt des sapins,* remontait ensuite d' un mouvement monotone, jusqu' à toucher au loin la ligne indécise du ciel pâle. Ainsi vu *presque perpendiculairement,* le paysage tout entier avait l' air immobile comme une peinture; les navires *ancrés avec leurs mâts, tassaient leurs mâts comme une forêt d' aiguilles;* le fleuve *plein jusqu' aux bords, s' arrondissait largement* au pied des collines vertes et les îles, de forme oblongue, *semblaient être* sur l' eau, de grands poissons noirs arrêtés. Les cheminées des usines poussaient à *gros flocons d' immenses panaches* bruns qui s' envolaient par le bout. On entendait *monter* le ronflement des fonderies, avec le carillon clair des églises qui se dressaient dans la brume. Les arbres des boulevards sans feuilles, *interrompus parfois,* faisaient comme des broussailles violettes au milieu des maisons; et les toits, tout reluisants de pluies, *chatoyaient diversement,* selon la hauteur des quartiers. Parfois un grand coup de vent *balayait d' un seul souffle, les vapeurs éparpillées, et quand il venait de l' Orient, les poussait* vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient, en silence, contre une falaise ».

Testo definitivo.

« Puis, d' un seul coup d' oeil, la ville apparaissait. Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s' élargissait au delà des ponts, confusément. La pleine campagne remontait ensuite d' un mouvement monotone jusqu' à toucher au loin la base indécise du ciel pâle. Ainsi vu d' en haut, le paysage tout entier avait l' air immobile comme une peinture: les navires, à l' ancre, se tassaient dans un coin; le fleuve arrondissait sa courbe au pied des collines ver-

tes, et les îles de forme oblongue semblaient sur l' eau de grands poissons noirs arrêtés. Les cheminées des usines poussaient d' immenses panaches bruns, qui s' envolaient par le bout. On entendait le ronflement des fonderies, avec le carillon clair des églises, qui se dressaient dans la brume. Les arbres des boulevards sans feuilles faisaient des broussailles violettes au milieu des maisons; et les toits, tout reluisants de pluie, miroitaient inégalement, selon la hauteur des quartiers. Parfois un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise » (1).

Alla fantasia del romanziere la stessa scena era sempre presente; ma dalle prime forme di espressione, incerte e vaghe, alla intuizione rapida e ricca di rilievo del testo definitivo corre un abisso che é stato colmato da un faticoso lavoro di esecuzione.

Anche meglio questo processo si rivela nelle correzioni di V. Hugo. Nel *Sacre de la femme*, prima di scrivere:

« Une *ardente* lueur de paix et de bonté »

il poeta aveva esitato tra *auguste, heureuse, sainte.* L' intuizione cercava la sua espresssione e giungeva cosi a trovarla.

Il verso:

« L' Eden *charmant* et nu s' éveillait »

diventa più tardi.

« L' Eden *pudique* et nu s' éveillait ».

Una correzione geniale fà scrivere all'Hugo un verso maraviglioso.

---

(1) A. Albalat, *Le Travail du Style*, pp. 72-78.

« ..... La grande forêt brune
Qu' emplit la rêverie *obscure* de la lune »

si trasforma in:

« ..... La grande forêt brune
Qu' emplit la rêverie *immense* de la lune ». (1)

Esempi simili presentano i manoscritti del Manzoni, che mostrano quale lavoro intenso gli abbia arrecato una strofa della *Pentecoste*. Da prima egli, parlando della confusione degli Apostoli alla morte di Cristo, l'aveva scritta così:

« Come la piccioletta
Prole al suo nido stringesi
E della madre aspetta
Indarno il noto vol,
Ella tornando al tepido
Nido con l' esca usata
Per l' aria insanguinata
Cadde percossa al suol.... ».

Scontento di questa redazione, riprende la strofa e la modifica continuamente:

« Qual se gran tempo il fido
Vol della madre aspettano
Treman ristretti al nido
I non pennuti ancor,
Lei che reddiva al tepido
Nido con l' esca usata
Nell' aria insanguinata
Percosse il cacciator ».

---

(1) A. ALBALAT, *Le Travail du Style*, pp. 206-9. (L'Albalat si serve dello studio del GLACHANT, *Papiers d' autrefois*).

« Come ristretti al nido
I non pennuti parvoli
Stanno aspettando il fido
Vol della madre invan

Cadde percossa al pian. »

« Qual se la madre è lunge
Stringonsi al nido e chiamano
La madre che non giunge
I non pennuti ancor ».

« Come lo stuolo immoto
Dei non pennuti parvoli
Freme aspettando il noto
Vol della madre invan (1) ».

Tutte queste trasformazioni si incontrano nella prima redazione della *Pentecoste*, che appartiene al 1817; ma, nel 1829, quando il Manzoni si sforza di dare al suo inno una forma nuova, la strofa che gli aveva già arrecato tante fatiche è ripresa per essere infine abbandonata:

« Qual nella macchia i parvoli
Come in lor nido i parvoli
Sparsi di piuma lieve
Cheti la madre aspettano
Che più tornar non deve
Che discendendo al tepido
Nido con l' esca usata
Per l' aria insanguinata
Cadde percossa al suol ».

« Siccome augei che trepidi
Invan da lungo il fido
Vol della madre aspettano

(1) A. Manzoni, *Opere Inedite o Rare*, vol. I, pp. 183-83. Testo e nota (4) della p. 182.

Cheti nell' alto nido
Ella tornando al tepido
Covo coll' esca usata
Per l' aria insanguinata
Cadde percossa al suol ».

« Qual se tornando al tepido
Nido con l' esca usata
Cadde percossa tortora
Per l' aria insanguinata;
Udì lo scoppio orribile,
Udì fermarsi il volo
L' impaurito stuolo
Dei non pennuti ancor ».

« Qual se tornando al tepido
Nido con l' esca usata,
Cadde percossa tortora
Per l' aria insanguinata;
E all' improvviso strepito
Udì fermarsi il volo,
Trema l' imbelle stuolo
Dei non pennuti ancor ».

« Come in lor macchia i parvoli
Sparsi di piuma lieve,
Cheti la madre aspettano
Che più tornar non deve,
Che discendendo al tepido
Nido con l' esca usata,
Per l' aria insanguinata
Cadde percossa al suol ».

« Siccome augei che pavidi
Chiusi nell' alte fronde,
L'alata madre chiamano,
Che al grido non risponde (1) ».

(1) A. Manzoni, *Opere Inedite o Rare*, vol. I, pp. 185-86, in nota.

Con la prima, abbiamo così undici redazioni di una strofa che doveva esprimere un'intuizione quanto mai semplice e limpida nella fantasia del poeta.

Anche l'immagine che rappresenta l'effetto della discesa dello Spirito sui popoli è stata espressa in modi vari.

« Qual sulla terra il rapido
Lume del sol discende,
E sulle cose in vario
Color distinto splende ».

« Come la luce rapida
Piove di cosa in cosa,
E prende il color vario
Del loco ove si posa ».

« Come la luce rapida
Piove di cosa in cosa,
E adduce i color varii
Ovunque si riposa »,

« Come quaggiù la rapida
Luce, dovunque posa,
Va suscitando i varii
Color di cosa in cosa (1) ».

* * *

Spesso l'esecuzione suscita nello spirito dell'artista intuizioni nuove che arricchiscono o trasformano l'opera. Di questo processo è difficile scoprire le traccie nelle arti figurative, perchè sarebbe necessario penetrare nell'intimo dello spirito creatore per vedere sino a qual punto gli effetti di luce, di colore, di rilievo esercitino un'azione sulla fantasia del pittore e

(1) A. Manzoni, *Opere Inedite o Rare*, vol. I, p. 189.

dello scultore e ispirino loro nuove visioni di bellezza. Qualche volta appare un cenno di questo fatto: ad esempio, le differenze di tiratura delle acqueforti del Rembrandt, che danno ad ogni nuova prova un carattere personale, permettono all'artista, spesso se non sempre, di raggiungere un grado più alto di perfezione (1): in questo caso nuovi effetti estetici sono determinati dai procedimenti tecnici della esecuzione. Al Corot, secondo la testimonianza del Delacroix, le intuizioni si presentavano quando lavorava; egli arricchiva le sue opere eseguendole (2).

Che nella poesia avvenga lo stesso è provato da una preziosa dichiarazione del Leopardi, che scrive nei suoi *Pensieri:* « Ne' versi rimati, per quanto la rima paia spontanea e sia lungi dal parere stiracchiata, *possiamo dire per esperienza di chi compone, che il concetto è mezzo del poeta, mezzo della rima e talvolta un terzo di quello e due di questa, talvolta tutto della sola rima. Ma ben pochi son quelli che appartengono interamente al solo poeta, quantunque non paian stentati, anzi nati dalla cosa* (3) ». Ciò che il Leopardi afferma dei versi rimati, probabilmente si potrà applicare alla poesia in generale. Certo però gli effetti del ritmo e della rima debbono, in varia misura, determinare modificazioni nel corso delle immagini.

Qualche volta la correzione svolge un'immagine o l'arricchisce di elementi nuovi. Così il Rousseau nell'*Émile* aveva scritto: « Si vous regardez la science

(1) E. Michel, *Rembrandt:* Paris, Hachette, chap. XXII, pp. 530-31.

(2) E. Delacroix, *Journal,* vol. I, p. 289.

(3) G. Leopardi, *Pensieri,* vol. III, pp. 434-35 (p. 1907 del ms.). Il corsivo è mio.

en elle — même, vous entrez dans une mer sans fond, sans rêves, toute pleine d'écueils; vous ne vous en tirerez jamais ». In una seconda redazione l'immagine si arricchisce così: « Celui qui vient pour la première fois au bord de la mer, enchanté du spectacle des coquillages, en ramasse un, puis un autre; il ne cesse d'être tenté de se baisser, de choisir, de prendre; il se charge, s'accable, et finit par tout jeter » (1).

Una trasformazione completa dell'immagine primitiva è data da una correzione dell'Hugo che modifica il verso:

« L'horizon *semblait plein* d'invisibles délires ».

nell'altro, molto più energico e intenso:

« ..... Les forêts vibraient comme de grandes lyres (2) ».

Lo stesso fatto s'incontra nella correzione di un verso della poesia *Le parricide* (nella *Légende des siècles*). Parlando di Canuto il Danese l'Hugo scrive:

« Comme un limier à suivre une piste s'attache,
Morne, il reprit sa route..... »,

invece di:

« Pareil au blanc flocon qui d'un roc se détache »,

che appare nella prima redazione (3).

In alcuni casi la correzione crea l'immagine. Così lo Chateaubriand, nelle *Mémoires d'outre-tombe*, trasforma questo periodo (in cui parla dei vecchi realisti che allevano il giovane conte di Chambord): « Dans

(1) A. Albalat, *Op. cit.* p. 143.
(2) A. Albalat, *Op. cit.* p. 207.
(3) A. Albalat, *Op. cit.* p. 211.

les soirées d' hiver, des vieillards *tisonnent* au coin du feu » (IV partie, livre IX) nel seguente: « Dans les soirées d' hiver, des vieillards *tisonnent les siècles* au coin du feu (1) ».

Altrove, invece di: « Cet homme *né* parmi les gerbes », scrive: « Cet homme *germé* à l' ombre des épis (2) ».

Da tutti questi esempi (forse troppo estesi: ma almeno significativi) apparirà chiaramente, credo, l' importanza estetica del momento dell' esecuzione.

---

(1) A. Albalat, *Op. cit.* p. 14.
(2) A. Albalat, *Op. cit.* p. 58.

IV.

Raccogliamo in poche parole i risultati dello studio precedente.

Nel processo della invenzione artistica si possono distinguere i momenti della *ispirazione,* della *creazione* e della *esecuzione.*

L' ispirazione, che non può essere spiegata col meccanismo associativo delle rappresentazioni, ha per condizione uno stato di preoccupazione, di tensione generale dello spirito, che può avere durata maggiore o minore, può dipendere da cause svariatissime (pratiche, intellettuali, affettive: di solito hanno struttura complessa), ma che sempre ha natura passionale, perchè è l' indizio di una predilezione particolare per determinati oggetti.

La cultura storica o scientifica può, rinvigorendo in alcuni individui certe forme di preoccupazione, favorire l'apparizione dell'ispirazione. Questa ha natura essenzialmente misteriosa; e le dichiarazioni degli artisti e dei poeti mostrano appunto che essi non sanno rendersi conto della sua origine.

Talvolta l' ispirazione appare per sparire quasi subito. In certi casi lo spirito dell' artista esita fra due forme diverse di ispirazione. Questa può presentarsi come l' intuizione sintetica dell' opera futura o come un punto luminoso intorno al quale poi si raccoglieranno gli elementi della creazione. Anche quando ha forma sintetica, l' ispirazione presenta, piuttosto che una intuizione ben determinata e precisa dell' opera, una visione almeno in parte vaga e incerta, che spesso è costituita prevalentemente da gruppi di relazioni fra elementi variamente determinati: ogni elemento però, anche se ha aspetto incerto, occupa un posto proprio e inconfondibile nel tutto.

La prima ispirazione di un'opera d'arte può rassomigliarsi a un germe da cui poi viene svolgendosi la pianta. Qualunque forma presenti, sintetica o puntuale, essa deve possedere un significato, deve essere pregna di vita e di fecondità.

Al momento della ispirazione succede quello della creazione, che ha per inizio un periodo, spesso assai lungo, di maturazione, il quale molte volte si compie nel silenzio e che si rivela piuttosto con stati affettivi che con immagini o pensieri: in questo periodo il germe dato dall'ispirazione raccoglie intorno a sè elementi svariati di pensiero e di sentimento.

Poi si presenta la vera fase della creazione, in cui debbono distinguersi due elementi: nuove ispirazioni che arricchiscono e completano la prima e che, al pari di questa, hanno per condizione uno stato di tensione interiore e nascono nel mistero, e il lavoro volontario della riflessione che svolge gli elementi vitali dell'ispirazione primitiva, li determina, li coordina.

Nella fase della maturazione e della creazione l'artista vede come l'alzarsi successivo di tanti veli, che lasciano apparire sempre meglio lo sviluppo armonico dell'intuizione originaria.

Quando il processo di creazione si inizia, l'artista prova uno stato di sofferenza, spesso assai intenso, che deriva dall'incertezza sulla via da seguire; quando questa svanisce, la sofferenza cede il posto a una gioia che talvolta assume l'aspetto dell'entusiasmo. Nello sviluppo progressivo della creazione l'artista passa dalla sofferenza e dall'abbattimento alla gioia e alla fiducia secondo che la fantasia procede con facilità o con sforzo. Talvolta la creazione è facilissima e rapidissima: però occorre distinguere i casi della vera facilità di creazione (in cui un'ispirazione primitiva si sviluppa) da quelli dell'improvvisazione in cui predomina il lavoro associativo dell'immaginazione, che giu-

stapone, senza unità organica, elementi svariati e a volte sconnessi.

Le condizioni che favoriscono la creazione artistica sono numerosissime e variano secondo le arti, gli artisti, i tempi e le circostanze: si possono ricordare la commozione, l'impulso dato da persone amiche, l'entusiasmo suscitato dalle opere di altri artisti, l'azione della bella stagione, la gioia, l'eccitazione prodotta da passeggiate, da sostanze come l'oppio, lo hachich, l'influsso esercitato dall'ambiente locale, l'audizione di rappresentazioni drammatiche (per il poeta drammatico), lo studio dei fatti, la solitudine in alcuni casi e in altri le distrazioni, la mancanza di preoccupazioni e di sofferenze talvolta, talora invece la presenza di queste.

In generale però si può dire che tutte queste condizioni compiono un doppio ufficio in quanto o esercitano un'azione eccitante sulla fantasia creatrice ovvero le forniscono l'alimento; ma l'eccitazione non può oltrepassare certi limiti. Perchè il lavoro della riflessione possa compiersi è necessario che ai momenti di eccitazione succedano quelli di calma.

La creazione può assumere forma regolare o irregolare: nella prima l'artista svolge progressivamente un piano generale, se si tratta di opere letterarie o musicali, o determina in modo sempre più concreto le prime intuizioni, se l'opera appartiene alle arti figurative: nella forma irregolare invece ciò non accade, perchè l'artista procede senz'ordine da una parte all'altra: talvolta l'artista si occupa insieme dello svolgimento progressivo del disegno generale e dello studio delle figure singole.

Nello svolgimento dell'opera di solito l'intuizione primitiva acquista ricchezza e complessità; però talvolta subisce riduzioni e semplificazioni; in qualche caso viene radicalmente trasformata.

Svariatissimi sono i materiali che la riflessione col-

lega con l' ispirazione (reminiscenze più o meno recenti; imitazioni, studi dal vero per le arti figurative; osservazioni psicologiche, studi di ambiente sociale e fisico per le opere letterarie; studi storici e archeologici; esperienze personali dell' artista). Lo studio della realtà fisica, sociale, individuale però non crea l' ispirazione, ma solo può fecondarla; e l' artista sottopone i materiali che tale realtà gli offre a un lavoro di selezione che conserva ed accentua solo ciò che gli permette di dare maggiore rilievo all' intuizione originaria, con sacrificio di tutto il resto.

Talvolta, anche compiuta l' opera, l' artista la modifica e la arricchisce di ispirazioni nuove; in altri casi, la semplifica e la condensa.

Azione notevole sullo sviluppo di un' opera d' arte possono avere le critiche e i consigli degli amici e del pubblico; particolarmente importante è l'influsso degli attori, del direttore di scena etc. sulle rappresentazioni sceniche.

Il momento dell' esecuzione ha un valore estetico notevolissimo; le dichiarazioni degli artisti e dei poeti mostrano che assai spesso lo spirito deve compiere sforzi disperati per esprimere le intuizioni che gli brillano davanti; e lo studio dei tentativi fatti prima di giungere alla espressione definitiva arreca una nuova conferma a questa affermazione. Nella letteratura, e specialmente in quella prosastica, le correzioni degli scrittori mostrano quanto sia difficile il dominio sicuro della tecnica dello stile, e anche più quanto debbano lottare gli autori per rendere con parole le immagini della fantasia. Spesso l' esecuzione svolge e arricchisce un' immagine o crea immagini nuove.

Se esaminiamo tutto lo studio che abbiamo compiuto, vediamo che un punto deve essere messo in rilievo. L' opera d' arte ha per punto di partenza l'ispirazione,

che nasce nel mistero. Essa si esprime in un lavoro che si sperimenta, ma che non può determinarsi con parole, che insomma si ribella all' interpretazione razionale del pensiero. Nei momenti più intensi della contemplazione estetica, lo spirito si dimentica quasi di se stesso, perde, si può dire, la nozione della propria soggettività, cioè si immerge in uno stato che agli occhi del pensiero riesce incomprensibile e che, pure essendo reale, è quanto mai misterioso. *L'opera d'arte, in una parola, nasce dal mistero, ha caratteri non determinabili completamente ed esaurientemente e suscita in chi la contempla uno stato particolarissimo, irriducibile e non del tutto definibile.*

53913

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA TORINO

ERRATA - CORRIGE

P. 21 riga 2: sapesse	sappia
P. 78 riga 25: L' ispirazione	L' aspirazione
P. 102 righe 16-17: minacciose	aggrottate
P. 110 riga 27: non è tolta	non è distrutta
P. 191 riga 21: intonavano	intonano
P. 202 riga 23: accompagnata	è accompagnata
P. 207 riga penultima *dopo* alcuni *si aggiunga*	(romanzi)
P. 241 riga 6: valore estetico:	valore estetico fondamentale:
Passim: Listz	Liszt